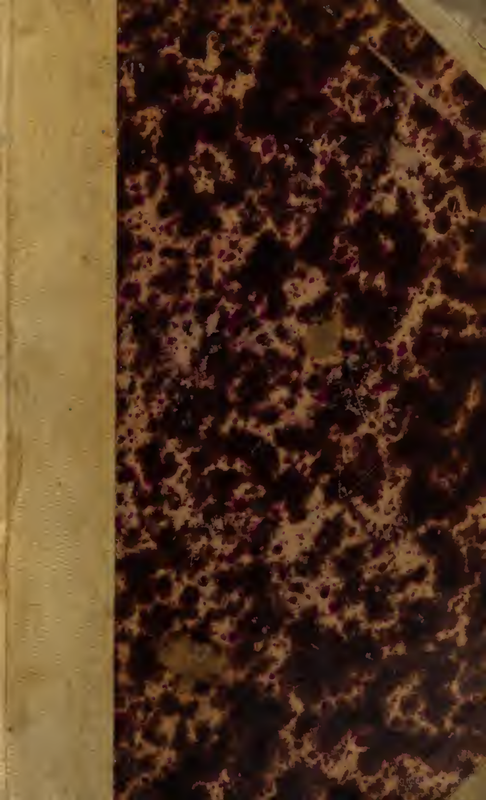
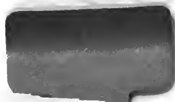



BIBLIOTECA NAZIONALE VITT. EMANUELE
201
8 B
26



ŒUVRES COMPLÈTES

DE

J.-J. ROUSSEAU.

11.

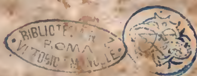
PARIS, IMPRIMERIE DE DECOURCHANT,
Rue d'Erfurth, n. 1, près de l'Abbaye.

ŒUVRES

DE

J.-J. ROUSSEAU.

ÉCRITS SUR LA MUSIQUE.



A PARIS,
CHEZ MÉNARD, LIBRAIRE,
RUE DU PAON, N° 1.

1831.

NOTICE

SUR LES OUVRAGES DE MUSIQUE

COMPOSÉS PAR J. J. ROUSSEAU.

LA liste des *Œuvres musicales* de Rousseau ne peut être mieux placée qu'en tête de la Collection de ses écrits théoriques sur un art qu'il aimait avec passion, et qu'il a cultivé toute sa vie. Nous joindrons à cette liste les documens les plus propres à guider les amateurs ou artistes qui voudraient prendre connaissance de tout ce qu'il a composé en ce genre, ou même s'en procurer le Recueil complet.

Les Œuvres de musique, gravées et publiées à Paris, sont au nombre de quatre (*).

1° *Le Devin du village*, intermède, partition *in-fol.* Paris, 1754.

2° *Fragmens de Daphnis et Chloé*, opéra dont Corancez a fait les paroles, partition *in-fol.* Paris, 1779.

Ces fragmens se composent de l'esquisse du prologue, du premier acte tout entier, et de différens morceaux préparés pour le second acte.

3° *Six nouveaux airs du Devin du village*, partition *in-fol.* Paris, 1779.

(*) Nous n'y comprenons pas la musique faite en premier lieu pour accompagner la scène de Pygmalion, parce que Rousseau n'a fait que deux morceaux de cette musique. Voyez la note relative à cette scène, tome XI de cette édition.

4° *Les consolations des misères de ma vie*, ou Recueil d'airs, romances et duos, *in-fol.* Paris, 1781.

Cette Collection, gravée avec le plus grand soin, comprend 95 morceaux de chant, duos, romances, pastourelles, etc., sur des paroles françaises ou italiennes.

De ces quatre Œuvres (*), les trois dernières n'ont été gravées qu'après la mort de leur auteur, et par les soins de M. Benoît, à qui furent confiés les manuscrits de cette espèce trouvés dans les papiers de Rousseau, et qui les a tous déposés, conformément à ses intentions, à la Bibliothèque royale.

Mais parmi ces manuscrits se trouvent d'autres morceaux encore qu'on n'a pas jugé à propos de faire graver, soit parce qu'ils n'étaient pas terminés, soit parce qu'on a pensé qu'ils intéressaient peu les amateurs.

Quoi qu'il en soit, ces morceaux non publiés sont :

1° Un nouvel air sur ces paroles du *Devin : Je vais revoir ma charmante maîtresse*, terminé quant au chant et à la partie de basse.

2° Trois airs, sur des paroles françaises, incomplets tant pour le chant que pour les accompagnemens.

(*) Un passage du premier de ses *Dialogues* prouverait qu'il en a existé une cinquième. Il y déclare en effet qu'à son arrivée à Paris, en 1770, il chercha douze chansonnettes italiennes qu'il y avait fait graver environ vingt ans auparavant, et *qui étaient de lui comme le Devin du village*, mais que *le recueil, les airs, les Planches, tout avait disparu.* Nous ne pouvions espérer de retrouver, en 1819, ce qui avait échappé aux recherches de l'auteur en 1770, et nous n'avons pas même dû le tenter.

3° Quatre duos pour clarinettes.

4° Enfin quatre morceaux de musique d'église, en partition, et complets, savoir :

Salve Regina, composé en 1752.

Ecce sedes hic Tonantis, motet composé, en 1757, pour la dédicace de la chapelle de la Chevrette.

(Rousseau parle de ces deux morceaux au Livre IX de ses *Confessions*, et nous apprend que le premier, composé pour mademoiselle Fel, fut chanté par elle au concert spirituel : quant au second, « le dépit, dit-il, fut mon « Apollon, et jamais musique plus étoffée ne sortit de « mes mains. La pompe du début répond aux paroles, et « toute la suite du motet est d'une beauté de chant qui « frappa tout le monde. »)

Principes persecuti sunt, motet, à voix seule en rondeau, composé pour madame de Nadaillac, abbesse de Gomer-Fontaine.

Quomodo sedet sola, leçon de ténèbres, avec un répons composé en 1772.

N. B. Parmi les romances et airs détachés que contient le Recueil gravé en 1781, et dont il a été parlé plus haut, nous avons choisi, pour les reproduire ici, cinq de ces petits morceaux, dont deux, universellement connus, sont encore dans toutes les bouches, et dont les trois autres, s'ils ont moins excité l'attention, n'ont pas été oubliés des amateurs de ce genre aimable, et qui en effet rappellent encore le talent et la manière de l'auteur du *Devin du village*. On les trouvera imprimés (chant et paroles) à la fin de ce volume, avec l'indication pour chacun d'eux du numéro qui lui correspond dans le grand Recueil, pour ceux des lecteurs qui voudraient en connaître les parties d'accompagnement.

Quant aux *Planches de musique gravée*, qui font partie des

tomes XI et XV de cette édition, savoir, 1° le recueil des principaux airs du *Devin du village*, placé dans le tome XI; 2° les Planches du *Dictionnaire de Musique*, nous ne devons pas laisser ignorer au lecteur que toutes ces Planches ne sont autres que celles mêmes qui ont servi à l'édition de 1801. De nouvelles Planches n'auraient pu être d'une exécution plus parfaite, sous le rapport du fini et de la netteté de la gravure; mais il importe d'observer que, sous le rapport de la correction, elles avaient besoin d'une révision sévère. Des fautes graves et nombreuses les déparaient à tel point que, pour le Dictionnaire particulièrement, il y avait telle de ces Planches qui, rapprochée du texte, rendait la lecture de celui-ci tout-à-fait inintelligible. Or, puisque nous nous sommes engagés à donner une édition *correcte* dans toutes ses parties, un accessoire tel que celui-là n'était pas fait pour être négligé. Toutes ces Planches, sans exception, ont donc été revues et soigneusement corrigées, savoir, celles des airs du *Devin* sur la partition, et celles du *Dictionnaire* sur les Planches de l'édition originale, qui n'étaient pas elles-mêmes exemptes de fautes, et dont la rectification a été faite avec soin.

PROJET

CONCERNANT DE NOUVEAUX SIGNES

POUR LA MUSIQUE,

Lu par l'auteur à l'Académie des Sciences, le 22 août 1742.

Ce projet tend à rendre la musique plus commode à noter, plus aisée à apprendre, et beaucoup moins diffuse.

Il paraît étonnant que, les signes de la musique étant restés aussi long-temps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères, et non pas celle de l'art. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre; mais de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la musique ordinaire, en avaient presque tous les inconvéniens, aucun que je sache n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais inconvéniens de leur art, de la perfection actuelle du-

quel ils sont d'ailleurs pour l'ordinaire très-entêtés.

Cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupirs, etc., donne une foule de signes et de combinaisons, d'où résultent deux inconvéniens principaux, l'un d'occuper un trop grand vo'ume, et l'autre de surcharger la mémoire des écoliers; de façon que, l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et non dans l'exécution du chant.

Le moyen qui remédiera à l'un de ces inconvéniens remédiera aussi à l'autre; et dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples et en moindre quantité, ils auront par là même plus de précision, et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il est avantageux, outre cela, que ces signes soient déjà connus, afin que l'attention soit moins partagée, et faciles à figurer, afin de rendre la musique plus commode.

Il faut pour cet effet considérer deux objets principaux chacun en particulier : le premier doit être l'expression de tous les sons possibles, et

l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental, pourvu que ce son soit nettement exprimé, et que la relation soit facile à connaître : avantages que n'a déjà point la musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-temps étudiés.

Prenant *ut* pour ce son fondamental, auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par les sept chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que, tant que le chant roulera dans l'étendue des sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté.

Pour la résoudre, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire du point. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé, pour faire une note dans l'étendue de l'octave qui est au-

dessus, et qui commence à l'*ut* d'en haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave; et ce point une fois placé, c'est un indice que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré.

Au contraire, si je veux passer à l'octave qui est au-dessous de celle où je me trouve, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre. En un mot, quand le point est sur la note, vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au dessous, vous passez dans l'inférieure: et quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou descendiez d'une octave, mais à chaque point vous passez dans une octave différente de celle où vous êtes par rapport au son fondamental *ut* d'en bas, lequel ainsi se trouve bien dans la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers du mot d'octave qu'abusivement, et pour ne pas multiplier inutilement les termes, parce que proprement cette

étendue n'est composée que de sept notes, le 1 d'en haut qui commence une autre octave n'y étant pas compris.

Mais cet *ut*, qui, par la transposition, doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, et celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique; et, pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le chiffre qui exprimerait cette corde sur le clavier dans l'ordre naturel; c'est-à-dire que le chiffre de la marge, qu'on peut appeler la clef, désigne la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être toniques dans les tons majeurs, et médiante dans les mineurs. Mais, à le bien prendre, la connaissance de cette clef n'est que pour les instrumens, et ceux qui chantent n'ont pas besoin d'y faire attention

Par cette méthode, les mêmes noms sont toujours conservés aux mêmes notes : c'est-à-dire que l'art de solfier toute musique possible consiste précisément à connaître sept caractères uniques et invariables, qui ne changent jamais ni de nom ni de position; ce qui me paraît plus facile que cette multitude de transpositions et de clefs qui, quoique ingénieusement inventées, n'en sont pas moins le supplice des commençans.

Une autre difficulté qui naît de l'étendue du clavier et des différentes octaves où le ton peut être pris, se résout avec la même aisance. On con-

çoit le clavier divisé par octaves depuis la première tonique : la plus basse octave s'appelle A, la seconde B, la troisième C, etc.; de façon qu'écrivant au commencement d'un air la lettre correspondante à l'octave dans laquelle se trouve la première note de cet air, sa position précise est connue, et les points vous conduisent ensuite partout sans équivoque. De là découle encore généralement et sans exception le moyen d'exprimer les rapports et tous les intervalles, tant en montant qu'en descendant, des reprises et des rondeaux, comme on le verra détaillé dans mon grand projet.

La corde du ton, le mode (car je le distingue aussi) et l'octave étant ainsi bien désignés, il faudra se servir de la transposition pour les instrumens comme pour la voix, ce qui n'aura nulle difficulté pour les musiciens instruits, comme ils doivent l'être, des tons et des intervalles naturels à chaque mode, et de la manière de les trouver sur leurs instrumens; il en résultera au contraire cet avantage important, qu'il ne sera pas plus difficile de transporter toutes sortes d'airs un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas, suivant le besoin, que de les jouer sur un ton naturel; ou, s'il s'y trouve quelque peine, elle dépendra uniquement de l'instrument, et jamais de la note, qui, par le changement d'un seul signe, représentera le même air sur quelque ton que l'on veuille proposer : de sorte enfin qu'un orchestre entier,

sur un simple avertissement du maître, exécuterait sur-le-champ en *mi* ou en *sol* une pièce notée en *fa*, en *la*, en *si* bémol, ou en tout autre ton imaginable; chose impossible à pratiquer dans la musique ordinaire, et dont l'utilité se fait assez sentir à ceux qui fréquentent les concerts. En général, ce qu'on appelle chanter et exécuter au naturel est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique : car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons et la progression changeant aussi, la raison dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton; sans quoi l'on renverse le sens des noms, et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celles des sons. Le passage du *mi* au *fa*, ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton de *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut*, ou du *mi* au *fa*, est toujours d'un ton, et jamais d'un demi-ton. Donc, au lieu de conserver des noms qui trompent l'esprit et qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres, dont le sens connu, au lieu d'être contradictoire, annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les

rapports des sons du système diatonique se trouvent exprimés, dans le majeur, tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut*, suivant l'ordre naturel, et dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la*, suivant le même ordre en descendant seulement; car, en montant, le mode mineur est assujetti à des affections différentes qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, et qui ne font rien au système que je propose.

J'en appelle à l'expérience sur la peine qu'ont les écoliers à entonner, par les noms primitifs, des airs qu'ils chantent avec toute la facilité du monde au moyen de la transposition, pourvu, toujours, qu'ils aient acquis la longue et nécessaire habitude de lire les bémols et les dièses des clefs, qui font, avec leurs huit positions, quatre-vingts combinaisons inutiles et toutes retranchées par ma méthode.

Il s'ensuit de là que les principes qu'on donne pour jouer des instrumens ne valent rien du tout; et je suis sûr qu'il n'y a pas un bon musicien qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention dans son jeu au degré du ton où il se trouve, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte. Qu'on apprenne aux écoliers à bien connaître les deux modes et la disposition régulière des sons convenables à chacun, qu'on les exerce à préluder en majeur et en mineur sur tous les

sons de l'instrument, chose qu'il faut toujours savoir, quelque méthode qu'on adopte; alors, qu'on leur mette ma musique entre les mains, j'ose répondre qu'elle ne les embarrassera pas un quart d'heure.

On serait surpris si l'on faisait attention à la quantité de livres et de préceptes qu'on a donnés sur la transposition; ces gammes, ces échelles, ces clefs supposées, font le fatras le plus ennuyeux qu'on puisse imaginer; et tout cela, faute d'avoir fait cette réflexion très-simple, que, dès que la corde fondamentale du ton est connue sur le clavier naturel comme tonique, c'est-à-dire comme *ut* ou *la*, elle détermine seule le rapport et le ton de toutes les autres notes, sans égard à l'ordre primitif.

Avant que de parler des changemens de ton, il faut expliquer les altérations accidentelles des sons qui s'y présentent à tout moment.

Le dièse s'exprime par une petite ligne qui croise la note en montant de gauche à droite. *Sol* diésé par exemple, s'exprime ainsi, 5, *fa* diésé, ainsi, 4. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant, 7, 2; et ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Le bécarre n'a d'utilité que par le mauvais choix du dièse et du bémol; et, dès que les signes qui les expriment seront inhérens à la note, le bé-

carre deviendra entièrement superflu : je le retranche donc comme inutile; je le retranche encore comme équivoque, puisque les musiciens s'en servent souvent en deux sens absolument opposés, et laissent ainsi l'écolier dans une incertitude continuelle sur son véritable effet.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement, de manière à représenter ce qu'elle était dans le ton d'où l'on sort, et ce qu'elle est dans celui où l'on entre; ce que l'on fait par une double note séparée par une petite ligne horizontale comme dans les fractions : le chiffre qui est au-dessus exprime la note dans le ton d'où l'on sort, et celui de dessous représente la même note dans le ton où l'on entre; en un mot, le chiffre inférieur indique le nom de la note, et le chiffre supérieur sert à en trouver le ton.

Voilà pour exprimer tous les sons imaginables en quelque ton que l'on puisse être ou que l'on veuille entrer. Il faut passer à présent à la seconde partie, qui traite des valeurs des notes et de leurs mouvemens.

Les musiciens reconnaissent au moins quatorze mesures différentes dans la musique : mesures dont la distinction brouille l'esprit des écoliers pendant un temps infini. Or je soutiens que tous les mouvemens de ces différentes mesures se réduisent uniquement à deux; savoir, mouve-

ment à deux temps, et mouvement à trois temps; et j'ose défier l'oreille la plus fine d'en trouver de naturels qu'on ne puisse exprimer avec toute la précision possible par l'une de ces deux mesures. Je commencerai donc par faire main basse sur tous ces chiffres bizarres, réservant seulement le deux et le trois, par lesquels, comme on verra tout à l'heure, j'exprimerai tous les mouvemens possibles. Or, afin que le chiffre qui annonce la mesure ne se confonde point avec ceux des notes, je l'en distingue en le faisant plus grand et en le séparant par une double ligne perpendiculaire.

Il s'agit à présent d'exprimer les temps, et les valeurs des notes qui les remplissent.

Un défaut considérable dans la musique est de représenter, comme valeurs absolues, des notes qui n'en ont que de relatives, ou du moins d'en mal appliquer les relations : car il est sûr que la durée des rondes, des blanches, noires, croches, etc., est déterminée, non par la qualité de la note, mais par celle de la mesure où elle se trouve : de là vient qu'une noire, dans une certaine mesure, passera beaucoup plus vite qu'une croche dans une autre; laquelle croche ne vaut cependant que la moitié de cette noire, et de là vient encore que les musiciens de province, trompés par ces faux rapports, donneront aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à la valeur absolue des notes, tandis qu'il faudra quelquefois

passer une mesure à trois temps simples beaucoup plus vite qu'une autre à trois huit, ce qui dépend du caprice du compositeur, et de quoi les opéras présentent des exemples à chaque instant.

D'ailleurs, la division sous-double des notes et de leurs valeurs, telle qu'elle est établie, ne suffit pas pour tous les cas; et si, par exemple, je veux passer trois notes égales dans un temps d'une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut ou que le musicien le devine, ou que je l'en instruise par un signe étranger qui fait exception à la règle.

Enfin, c'est encore un autre inconvénient de ne point séparer les temps; il arrive de là que, dans le milieu d'une grande mesure, l'écolier ne sait où il en est, surtout lorque, chantant le vocal, il trouve une quantité de croches et de doubles croches détachées, dont il faut qu'il fasse luimême la distribution.

La séparation de chaque temps par une virgule remédie à tout cela avec beaucoup de simplicité. Chaque temps compris entre deux virgules contient une note ou plusieurs. S'il ne comprend qu'une note, c'est qu'elle remplit tout ce temps-là, et cela ne fait pas la moindre difficulté. Y a-t-il plusieurs notes comprises dans chaque temps, la chose n'est pas plus difficile : divisez ce temps en autant de parties égales qu'il comprend de notes, appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, et passez-les de sorte que tous les temps soient égaux.

Les notes dont deux égales rempliront un temps s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, etc.

Mais lorsqu'un temps se trouve partagé de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale valeur, pour représenter, par exemple, dans un seul temps une noire et deux croches, je considère ce temps comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première, et les deux croches ensemble la seconde; je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au dessous d'elles, et cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre, etc.

Si l'on a une note qui remplisse seule une mesure entière, il suffit de la placer seule entre les deux lignes qui renferment la mesure; et, par la même règle que je viens d'établir, cela signifie que cette note doit durer toute la mesure entière.

A l'égard des tenues, je me sers aussi du point pour les exprimer, mais d'une manière bien plus avantageuse que celle qui est en usage: car au lieu de lui faire valoir précisément la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne, de même qu'aux notes, une valeur qui n'est déterminée que par la place qu'il occupe; c'est-à-dire que, si le point remplit seul



un temps ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute cette mesure; et, si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, et doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant le nombre de notes que renferme ce temps-là, en y comprenant le point.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le verra par les exemples, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves; ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure: c'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires, qui distrairaient l'attention, et n'exprimeraient rien de plus que la simplicité des miens.

Les silences n'ont besoin que d'un seul signe. Le zéro paraît le plus convenable; et, les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position et par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire.

Voilà les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune

difficulté qui n'ait été prévue et qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Ce système renferme, sans contredit, des avantages essentiels par-dessus la méthode ordinaire.

En premier lieu, la musique sera du double et du triple plus aisée à apprendre.

1° Parce qu'elle contient beaucoup moins de signes.

2° Parce que ces signes sont plus simples.

3° Parce que, sans autre étude, les caractères mêmes des notes y représentent leurs intervalles et leurs rapports, au lieu que ces rapports et ces intervalles sont très-difficiles à trouver, et demandent une grande habitude par la musique ordinaire.

4° Parce qu'un même caractère ne peut jamais avoir qu'un même nom; au lieu que, dans le système ordinaire, chaque position peut avoir sept noms différens sur chaque clef, ce qui cause une confusion dont les écoliers ne se tirent qu'à force de temps, de peine et d'opiniâtreté.

5° Parce que les temps y sont mieux distingués que dans la musique ordinaire, et que les valeurs des silences et des notes y sont déterminées d'une manière plus simple et plus générale.

6° Parce que, le mode étant toujours connu, il est toujours aisé de préluder et de se mettre au ton : ce qui n'arrive pas dans la musique ordinaire, où souvent les écoliers s'embarrassent ou

chantent faux, faute de bien connaître le ton où ils doivent chanter.

En second lieu, la musique en est plus commode et plus aisée à noter, occupe moins de volume; toute sorte de papier y est propre, et les caractères de l'imprimerie suffisant pour la noter, les compositeurs n'auront plus besoin de faire de si grands frais pour la gravure de leurs pièces, ni les particuliers pour les acquérir.

Enfin les compositeurs y trouveraient encore cet autre avantage non moins considérable, qu'outre la facilité de la note, leur harmonie et leurs accords seraient connus par la seule inspection des signes, sans ces sauts d'une clef à l'autre qui demandent une habitude bien longue, et que plusieurs n'atteignent jamais parfaitement.

PRÉFACE.

S'il est vrai que les circonstances et les préjugés décident souvent du sort d'un ouvrage, jamais auteur n'a dû plus craindre que moi. Le public est aujourd'hui si indisposé contre tout ce qui s'appelle nouveauté, si rebuté de systèmes et de projets, surtout en fait de musique, qu'il n'est plus guère possible de lui rien offrir en ce genre, sans s'exposer à l'effet de ses premiers mouvemens, c'est-à-dire à se voir condamné sans être entendu.

D'ailleurs, il faudrait surmonter tant d'obstacles, réunis non par la raison, mais par l'habitude et les préjugés, bien plus forts qu'elle, qu'il ne paraît pas possible de forcer de si puissantes barrières. N'avoir que la raison pour soi, ce n'est pas combattre à armes égales, les préjugés sont presque toujours sûrs d'en triompher; et je ne connais que le seul intérêt capable de les vaincre à son tour.

Je serais rassuré par cette dernière considération, si le public était toujours bien attentif à juger de ses vrais intérêts : mais il est pour l'ordinaire assez nonchalant pour en laisser la direction à gens qui en ont de tout opposés; et il aime mieux se plaindre éternellement d'être mal servi, que de se donner des soins pour l'être mieux.

C'est précisément ce qui arrive dans la musique : on se récrie sur la longueur des maîtres et sur la diffi-

culté de l'art, et l'on rebute ceux qui proposent de l'éclaircir et de l'abréger. Tout le monde convient que les caractères de la musique sont dans un état d'imperfection peu proportionné aux progrès qu'on a faits dans les autres parties de cet art : cependant on se défend contre toute proposition de les réformer, comme contre un danger affreux. Imaginer d'autres signes que ceux dont s'est servi le divin Lulli est non-seulement la plus haute extravagance dont l'esprit humain soit capable, mais c'est encore une espèce de sacrilége. Lulli est un dieu dont le doigt est venu fixer à jamais l'état de ces sacrés caractères : bons ou mauvais, il n'importe, il faut qu'ils soient éternisés par ses ouvrages. Il n'est plus permis d'y toucher sans se rendre criminel ; et il faudra, au pied de la lettre, que tous les jeunes gens qui apprendront désormais la musique paient un tribut de deux ou trois ans de peine au mérite de Lulli.

Si ce ne sont pas là les propres termes, c'est du moins le sens des objections que j'ai ouï faire cent fois contre tout projet qui tendrait à réformer cette partie de la musique. Quoi! faudra-t-il jeter au feu tous nos auteurs, tout renouveler? Lalande, Bernier, Corelli, tout cela serait donc perdu pour nous? Où prendrions-nous de nouveaux Orphées pour nous en dédommager? Et quels seraient les musiciens qui voudraient se résoudre à redevenir écoliers?

Je ne sais pas bien comment l'entendent ceux qui font ces objections; mais il me semble qu'en les réduisant en maximes, et en détaillant un peu les conséquences, on en ferait des aphorismes fort singuliers,

pour arrêter tout court le progrès des lettres et des beaux-arts.

D'ailleurs, ce raisonnement porte absolument à faux; et l'établissement des nouveaux caractères, bien loin de détruire les anciens ouvrages, les conserverait doublement par les nouvelles éditions qu'on en ferait, et par les anciennes, qui subsisteraient toujours. Quand on a traduit un auteur, je ne vois pas la nécessité de jeter l'original au feu. Ce n'est donc ni l'ouvrage en lui-même, ni les exemplaires qu'on risquerait de perdre; et remarquez surtout que, quelque avantageux que pût être un nouveau système, il ne détruirait jamais l'ancien avec assez de rapidité pour en abolir tout d'un coup l'usage; les livres en seraient usés avant que d'être inutiles, et quand ils ne serviraient que de ressource aux opiniâtres, on trouverait toujours assez à les employer.

Je sais que les musiciens ne sont pas traitables sur ce chapitre. La musique pour eux n'est pas la science des sons, c'est celle des noires, des blanches, des doubles croches; et dès que ces figures cesseraient d'affecter leurs yeux, ils ne croiraient jamais voir réellement de la musique. La crainte de redevenir écoliers, et surtout le train de cette habitude qu'ils prennent pour la science même, leur feront toujours regarder avec mépris ou avec effroi tout ce qu'on leur proposerait en ce genre. Il ne faut donc pas compter sur leur approbation, il faut même compter sur toute leur résistance, dans l'établissement des nouveaux caractères, non pas comme bons ou comme mauvais en eux-mêmes, mais simplement comme nouveaux.

Je ne sais quel aurait été le sentiment particulier de Lulli sur ce point, mais je suis presque sûr qu'il était trop grand homme pour donner dans ces petitesses : Lulli aurait senti que sa science ne tenait point à des caractères ; que ses sons ne cesseraient jamais d'être des sons divins, quelques signes qu'on employât pour les exprimer ; et qu'enfin c'était toujours un service important à rendre à son art et au progrès de ses ouvrages que de les publier dans une langue aussi énergique mais plus facile à entendre, et qui par là deviendrait plus universelle, dût-il en coûter l'abandon de quelques vieux exemplaires, dont assurément il n'aurait pas cru que le prix fût à comparer à la perfection générale de l'art.

Le malheur est que ce n'est pas à des Lulli que nous avons à faire. Il est plus aisé d'hériter de sa science que de son génie. Je ne sais pourquoi la musique n'est pas amie du raisonnement. Mais si ses élèves sont si scandalisés de voir un confrère réduire son art en principes, l'approfondir, et le traiter méthodiquement, à plus forte raison ne souffriraient-ils pas qu'on osât attaquer les parties mêmes de cet art.

Pour juger de la façon dont on y serait reçu, on n'a qu'à se rappeler combien il a fallu d'années de lutte et d'opiniâtreté pour substituer l'usage du *si* à ces grossières nuances qui ne sont pas même encore abolies partout. On convenait bien que l'échelle était composée de sept sons différens ; mais on ne pouvait se persuader qu'il fût avantageux de leur donner à chacun un nom particulier, puisqu'on ne s'en était

pas avisé jusque là, et que la musique n'avait pas laissé d'aller son train.

Toutes ces difficultés sont présentes à mon esprit avec toute la force qu'elles peuvent avoir dans celui des lecteurs : malgré cela, je ne saurais croire qu'elles puissent tenir contre les vérités de démonstration que j'ai à établir. Que tous les systèmes qu'on a proposés en ce genre aient échoué jusqu'ici, je n'en suis point étonné : même, à égalité d'avantages et de défauts, l'ancienne méthode devait sans contredit l'emporter, puisque pour détruire un système établi il faut que celui qu'on veut substituer lui soit préférable, non-seulement en les considérant chacun en lui-même et par ce qu'il a de plus propre, mais encore en joignant au premier toutes les raisons d'ancienneté et tous les préjugés qui le fortifient.

C'est ce cas de préférence où le mien paraît être, et où l'on reconnaîtra qu'il est en effet s'il conserve les avantages de la méthode ordinaire, s'il en sauve les inconvéniens, et enfin s'il résout les objections extérieures qu'on oppose à toute nouveauté de ce genre, indépendamment de ce qu'elle est en soi-même.

A l'égard des deux premiers points, ils seront discutés dans le corps de l'ouvrage, et l'on ne peut savoir à quoi s'en tenir qu'après l'avoir lu. Pour le troisième, rien n'est plus simple à décider : il ne faut pour cela qu'exposer le but même de mon projet, et les effets qui doivent résulter de son exécution.

Le système que je propose roule sur deux objets principaux : l'un de noter la musique et toutes ses

difficultés d'une manière plus simple, plus commode, et sous un moindre volume.

Le second et le plus considérable est de la rendre aussi aisée à apprendre qu'elle a été rebutante jusqu'à présent, d'en réduire les signes à un plus petit nombre, sans rien retrancher de l'expression, et d'en abréger les règles de façon à faire un jeu de la théorie, et à n'en rendre la pratique dépendante que de l'habitude des organes, sans que la difficulté de la note y puisse jamais entrer pour rien.

Il est aisé de justifier par l'expérience qu'on apprend la musique en deux et trois fois moins de temps par ma méthode que par la méthode ordinaire; que les musiciens formés par elle seront plus sûrs que les autres à égalité de science; et qu'enfin sa facilité est telle, que, quand on voudrait s'en tenir à la musique ordinaire, il faudrait toujours commencer par la mienne pour y parvenir plus sûrement et en moins de temps. Proposition qui, toute paradoxe qu'elle paraît, ne laisse pas d'être exactement vraie, tant par le fait que par la démonstration. Or, ces faits supposés vrais, toutes les objections tombent d'elles-mêmes et sans ressource. En premier lieu, la musique notée suivant l'ancien système ne sera point inutile, et il ne faudra point se tourmenter pour la jeter au feu, puisque les élèves de ma méthode parviendront à chanter à livre ouvert sur la musique ordinaire en moins de de temps encore, y compris celui qu'ils auront donné à la mienne, qu'on ne le fait communément. Comme ils sauront donc également l'une et l'autre sans y avoir employé plus de temps, on ne pourra pas déjà

dire à l'égard de ceux-là que l'ancienne musique est inutile.

Supposons des écoliers qui n'aient pas des années à sacrifier, et qui veuillent bien se contenter de savoir en sept ou huit mois de temps chanter à livre ouvert sur ma note, je dis que la musique ordinaire ne sera pas même perdue pour eux. A la vérité, au bout de ce temps-là ils ne la sauront pas exécuter à livre ouvert; peut-être même ne la déchiffreront-ils pas sans peine : mais enfin ils la déchiffreront; car, comme ils auront d'ailleurs l'habitude de la mesure et celle de l'intonation, il suffira de sacrifier cinq ou six leçons dans le septième mois à leur en expliquer les principes par ceux qui leur seront déjà connus, pour les mettre en état d'y parvenir aisément par eux-mêmes et sans le secours d'aucun maître; et, quand ils ne voudraient pas se donner ce soin, toujours seront-ils capables de traduire sur-le-champ toute sorte de musique par la leur, et par conséquent ils seraient en état d'en tirer parti même dans un temps où elle est encore indéchiffrable pour les écoliers ordinaires.

Les maîtres ne doivent pas craindre de redevenir écoliers : ma méthode est si simple qu'elle n'a besoin que d'être lue, et non pas étudiée; et j'ai lieu de croire que les difficultés qu'ils y trouveraient viendraient plus des dispositions de leur esprit que de l'obscurité du système, puisque des dames, à qui j'ai eu l'honneur de l'expliquer, ont chanté sur-le-champ, et à livre ouvert, de la musique notée suivant cette méthode, et ont elles-mêmes noté des airs

fort correctement, tandis que des musiciens du premier ordre auraient peut-être affecté de n'y rien comprendre.

Les musiciens, je dis du moins le plus grand nombre, ne se piquent guère de juger des choses sans préjugés et sans passion; et communément ils les considèrent bien moins par ce qu'elles sont en elles-mêmes que par le rapport qu'elles peuvent avoir à leur intérêt. Il est vrai que, même en ce sens-là, ils n'auraient nul sujet de s'opposer au succès de mon système, puisque dès qu'il est publié ils en sont les maîtres aussi bien que moi; et que, la facilité qu'il introduit dans la musique devant naturellement lui donner un cours plus universel, ils n'en seront que plus occupés en contribuant à le répandre. Il est cependant très-probable qu'ils ne s'y livreront pas les premiers, et qu'il n'y a que le goût décidé du public qui puisse les engager à cultiver un système dont les avantages paraissent autant d'innovations dangereuses contre la difficulté de leur art.

Quand je parle des musiciens en général, je ne prétends point y confondre ceux d'entre ces messieurs qui font l'honneur de cet art par leur caractère et par leurs lumières. Il n'est que trop connu que ce qu'on appelle peuple domine toujours par le nombre dans toutes les sociétés et dans tous les états, mais il ne l'est pas moins qu'il y a partout des exceptions honorables; et tout ce qu'on pourrait dire en particulier contre la profession de la musique, c'est que le peuple y est peut-être un peu plus nombreux, et les exceptions plus rares.

Quoi qu'il en soit, quand on voudrait supposer et grossir tous les obstacles qui peuvent arrêter l'effet de mon projet, on ne saurait nier ce fait plus clair que le jour, qu'il y a dans Paris deux ou trois mille personnes qui, avec beaucoup de dispositions, n'apprendront jamais la musique, par l'unique raison de sa longueur et de sa difficulté. Quand je n'aurais travaillé que pour ceux-là, voilà déjà une utilité sans réplique. Et qu'on ne dise pas que cette méthode ne leur servira de rien pour exécuter sur la musique ordinaire; car, outre que j'ai déjà répondu à cette objection, il sera d'autant moins nécessaire pour eux d'y avoir recours, qu'on aura soin de leur donner des éditions des meilleures pièces de musique de toute espèce et des recueils périodiques d'airs à chanter et de symphonies, en attendant que le système soit assez répandu pour en rendre l'usage universel.

Enfin, si l'on outrait assez la défiance pour s'imaginer que personne n'adopterait mon système, je dis que, même dans ce cas-là, il serait encore avantageux aux amateurs de l'art de le cultiver pour leur commodité particulière. Les exemples qu'on trouve notés à la fin de cet ouvrage feront assez comprendre les avantages de mes signes sur les signes ordinaires, soit pour la facilité, soit pour la précision. On peut avoir en cent occasions des airs à noter sans papier réglé; ma méthode vous en donne un moyen très-commode et très-simple. Voulez-vous envoyer en province des airs nouveaux, des scènes entières d'opéra; sans augmenter le volume de vos lettres, vous pouvez écrire sur la même feuille de très-longs

morceaux de musique. Voulez-vous en composant peindre aux yeux le rapport de vos parties, le progrès de vos accords, et tout l'état de votre harmonie; la pratique de mon système satisfait à tout cela. Et je conclus enfin qu'à ne considérer ma méthode que comme cette langue particulière des prêtres égyptiens qui ne servait qu'à traiter des sciences sublimes, elle serait encore infiniment utile aux initiés dans la musique, avec cette différence, qu'au lieu d'être plus difficile elle serait plus aisée que la langue ordinaire, et ne pourrait, par conséquent, être long-temps un mystère pour le public.

Il ne faut point regarder mon système comme un projet tendant à détruire les anciens caractères. Je veux croire que cette entreprise serait chimérique, même avec la substitution la plus avantageuse; mais je crois aussi que la commodité des miens, et surtout leur extrême facilité, méritent toujours qu'on les cultive, indépendamment de ce que les autres pourront devenir.

Au reste, dans l'état d'imperfection où sont depuis si long-temps les signes de la musique, il n'est point extraordinaire que plusieurs personnes aient tenté de les refondre ou de les corriger. Il n'est pas même bien étonnant que plusieurs se soient rencontrés dans le choix des signes les plus naturels et les plus propres à cette substitution, tels que sont les chiffres. Cependant, comme la plupart des hommes ne jugent guère des choses que sur le premier coup d'œil, il pourra très-bien arriver que, par cette unique raison de l'usage des mêmes caractères, on m'accusera de n'avoir fait

que copier, et de donner ici un système renouvelé. J'avoue qu'il est aisé de sentir que c'est bien moins le genre des signes que la manière de les employer qui constitue la différence en fait de systèmes : autrement, il faudrait dire, par exemple, que l'algèbre et la langue française ne sont que la même chose, parce qu'on s'y sert également des lettres de l'alphabet. Mais cette réflexion ne sera pas probablement celle qui l'emportera ; et il paraît si heureux, par une seule objection, de m'ôter à la fois le mérite de l'invention, et de mettre sur mon compte les vices des autres systèmes, qu'il est des gens capables d'adopter cette critique uniquement à raison de sa commodité.

Quoiqu'un pareil reproche ne me fût pas tout-à-fait indifférent, j'y serais bien moins sensible qu'à ceux qui pourraient tomber directement sur mon système. Il importe beaucoup plus de savoir s'il est avantageux que d'en bien connaître l'auteur ; et quand on me refuserait l'honneur de l'invention, je serais moins touché de cette injustice que du plaisir de le voir utile au public. La seule grâce que j'ai droit de lui demander, et que peu de gens m'accorderont, c'est de vouloir bien n'en juger qu'après avoir lu mon ouvrage et ceux qu'on m'accuserait d'avoir copiés.

J'avais d'abord résolu de ne donner ici qu'un plan très-abrégé, et tel à peu près qu'il était contenu dans le mémoire que j'eus l'honneur de lire à l'Académie royale des Sciences, le 22 août 1742. J'ai réfléchi cependant qu'il fallait parler au public autrement qu'on ne parle à une académie, et qu'il y avait bien des objections de toute espèce à prévenir. Pour ré-

pondre donc à celles que j'ai pu prévoir, il a fallu faire quelques additions qui ont mis mon ouvrage en l'état où le voilà. J'attendrai l'approbation du public pour en donner un autre, qui contiendra les principes absolus de ma méthode tels qu'ils doivent être enseignés aux écoliers. J'y traiterai d'une nouvelle manière de chiffrer l'accompagnement de l'orgue et du clavecin, entièrement différente de tout ce qui a paru jusqu'ici dans ce genre, et telle qu'avec quatre signes seulement je chiffre toutes sortes de basses continues de manière à rendre la modulation et la basse fondamentale toujours parfaitement connues de l'accompagnateur, sans qu'il lui soit possible de s'y tromper. Suivant cette méthode, on peut, sans voir la basse figurée, accompagner très-juste par les chiffres seuls, qui, au lieu d'avoir rapport à cette basse figurée, l'ont directement à la fondamentale. Mais ce n'est pas ici le lieu d'en dire davantage sur cet article.

DISSERTATION

SUR

LA MUSIQUE MODERNE.

Immutat animus ad pristina.
Lucr.

Il paraît étonnant que les signes de la musique étant restés aussi long-temps dans l'état d'imperfection où nous les voyons encore aujourd'hui, la difficulté de l'apprendre n'ait pas averti le public que c'était la faute des caractères et non pas celle de l'art, ou que, s'en étant aperçu, on n'ait pas daigné y remédier. Il est vrai qu'on a donné souvent des projets en ce genre; mais, de tous ces projets, qui, sans avoir les avantages de la musique ordinaire, en avaient les inconvéniens, aucun, que je sache, n'a jusqu'ici touché le but, soit qu'une pratique trop superficielle ait fait échouer ceux qui l'ont voulu considérer théoriquement, soit que le génie étroit et borné des musiciens ordinaires les ait empêchés d'embrasser un plan général et raisonné, et de sentir les vrais défauts de leur art, de la perfection actuelle duquel ils sont, pour l'ordinaire, très-entêtés.

La musique a eu le sort des arts qui ne se perfectionnent que successivement : les inventeurs

de ses caractères n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvait de leur temps, sans prévoir celui où elle pouvait parvenir dans la suite. Il est arrivé de là que leur système s'est bientôt trouvé défectueux, et d'autant plus défectueux que l'art s'est plus perfectionné : à mesure qu'on avançait, on établissait des règles pour remédier aux inconvéniens présens, et pour multiplier une expression trop bornée, qui ne pouvait suffire aux nouvelles combinaisons dont on la chargeait tous les jours. En un mot, les inventeurs en ce genre, comme le dit M. Sauveur, n'ayant eu en vue que quelques propriétés des sons, et surtout la pratique du chant qui était en usage de leur temps, ils se sont contentés de faire, par rapport à cela, des systèmes de musique que d'autres ont peu à peu changés, à mesure que le goût de la musique changeait. Or, il n'est pas possible qu'un système, fût-il d'ailleurs le meilleur du monde dans son origine, ne se charge à la fin d'embarras et de difficultés, par les changemens qu'on y fait et les chevilles qu'on y ajoute; et cela ne saurait jamais faire qu'un tout fort embrouillé et fort mal assorti.

C'est le cas de la méthode que nous pratiquons aujourd'hui dans la musique, en exceptant cependant la simplicité du principe, qui ne s'y est jamais rencontrée : comme le fondement en est absolument mauvais, on ne l'a pas proprement gâté, on n'a fait que le rendre pire par les additions qu'on a été contraint d'y faire.

Il n'est pas aisé de savoir précisément en quel état était la musique quand Gui d'Arezze (1) s'avisa de supprimer tous les caractères qu'on y employait, pour leur substituer les notes qui sont en usage aujourd'hui. Ce qu'il y a de vraisemblable, c'est que ces premiers caractères étaient les mêmes avec lesquels les anciens Grecs exprimaient cette musique merveilleuse, de laquelle, quoi qu'on en dise, la nôtre n'approchera jamais quant à ses effets; et ce qu'il y a de sûr, c'est que Gui rendit un fort mauvais service à la musique, et qu'il est fâcheux pour nous qu'il n'ait pas trouvé en son chemin des musiciens aussi indociles que ceux d'aujourd'hui.

Il n'est pas douteux que les lettres de l'aphabet des Grecs ne fussent en même temps les caractères de leur musique et les chiffres de leur arithmétique : de sorte qu'ils n'avaient besoin que d'une seule espèce de signe, en tout au nombre de vingt-quatre, pour exprimer toutes les variations du discours, tous les rapports des nombres, et toutes les combinaisons des sons; en quoi ils étaient bien plus sages ou plus heureux que nous, qui sommes contraints de travailler notre imagination sur une multitude de signes inutilement diversifiés.

Mais, pour ne m'arrêter qu'à ce qui regarde

(1) Soit Gui d'Arezze, soit Jean de Mure, le nom de l'auteur ne fait rien au système; et je ne parle du premier que parce qu'il est plus connu.

mon sujet, comment se peut-il qu'on ne s'aperçoive point de cette foule de difficultés que l'usage des notes a introduites dans la musique; ou que, s'en apercevant, on n'ait pas le courage d'en tenter le remède, d'essayer de la ramener à sa première simplicité, et, en un mot, de faire pour sa perfection ce que Gui d'Arezze a fait pour la gâter? car, en vérité, c'est le mot, et je le dis malgré moi.

J'ai voulu chercher les raisons dont cet auteur dut se servir pour faire abolir l'ancien système en faveur du sien, et je n'en ai jamais pu trouver d'autres que les deux suivantes : 1. les notes sont plus apparentes que les chiffres; 2. et leur position exprime mieux à la vue la hauteur et l'abaissement des sons. Voilà donc les seuls principes sur lesquels notre Aretin bâtit un nouveau système de musique, anéantit toute celle qui était en usage depuis deux mille ans, et apprit aux hommes à chanter difficilement.

Pour trouver si Gui raisonnait juste, même en admettant la vérité de ses deux propositions, la question se réduirait à savoir si les yeux doivent être ménagés aux dépens de l'esprit, et si la perfection d'une méthode consiste à en rendre les signes plus sensibles en les rendant plus embarrassans, car c'est précisément le cas de la sienne.

Mais nous sommes dispensés d'entrer là-dessus en discussion, puisque ces deux propositions étant également fausses et ridicules, elles n'ont jamais

pu servir de fondement qu'à un très-mauvais système.

En premier lieu, on voit d'abord que les notes de la musique remplissant beaucoup plus de place que les chiffres auxquels on les substitue, on peut, en faisant ces chiffres beaucoup plus gros, les rendre du moins aussi visibles que les notes, sans occuper plus de volume : on voit, de plus, que la musique notée ayant des points, des quarts de soupir, des lignes, des clefs, des dièses, et d'autres signes nécessaires autant et plus menus que les chiffres, c'est par ces signes-là, et non par la grosseur des notes, qu'il faut déterminer le point de vue.

En second lieu, Gui ne devait pas faire sonner si haut l'utilité de la position des notes, puisque, sans parler de cette foule d'inconvéniens dont elle est la cause, l'avantage qu'elle procure se trouve déjà tout entier dans la musique naturelle, c'est-à-dire dans la musique par chiffres : on y voit du premier coup d'œil, de même qu'à l'autre, si un son est plus haut ou plus bas que celui qui le précède ou celui qui le suit; avec cette différence seulement, que, dans la méthode des chiffres, l'intervalle ou le rapport des deux sons qui le composent est précisément connu par la seule inscription, au lieu que, dans la musique ordinaire, vous connaissez à l'œil qu'il faut monter ou descendre, et vous ne connaissez rien de plus.

On ne saurait croire quelle application, quelle

persévérance, quelle adroite mécanique est nécessaire dans dans le système établi pour acquérir passablement la science des intervalles et des rapports : c'est l'ouvrage pénible d'une habitude toujours trop longue et jamais assez étendue, puisque après une pratique de quinze et vingt ans le musicien trouve encore des sauts qui l'embarrassent, non seulement quant à l'intonation, mais encore quant à la connaissance de l'intervalle, surtout lorsqu'il est question de sauter d'une clef à l'autre. Cet article mérite d'être approfondi, et j'en parlerai plus au long.

Le système de Gui est tout-à-fait comparable, quant à son idée, à celui d'un homme qui, ayant fait réflexion que les chiffres n'ont rien dans leurs figures qui réponde à leurs différentes valeurs, proposerait d'établir entre eux une certaine grosseur relative et proportionnelle aux nombres qu'ils expriment. Le deux, par exemple, serait du double plus gros que l'unité, le trois de la moitié plus gros que le deux, et ainsi de suite. Les défenseurs de ce système ne manqueraient pas de vous prouver qu'il est très-avantageux dans l'arithmétique d'avoir sous les yeux des caractères uniformes qui, sans aucune différence par la figure, n'en auraient que par la grandeur, et peindraient en quelque sorte aux yeux les rapports dont ils seraient l'expression.

Au reste, cette connaissance oculaire des hauts, des bas et des intervalles, est si néces-

saire dans la musique, qu'il n'y a personne qui ne sente le ridicule de certains projets qui ont été quelquefois donnés pour noter sur une seule ligne par les caractères les plus bizarres, les plus mal imaginés, et les moins analogues à leur signification; des queues tournées à droite, à gauche, en haut, en bas, et de biais, dans tous les sens, pour représenter des *ut*, des *re*, des *mi*, etc.; des têtes et des queues différemment situées pour répondre aux dénominations *pa, ra, ga, so, bo, lo, do*, ou d'autres signes tout aussi singulièrement appliqués. On sent d'abord que tout cela ne dit rien aux yeux et n'a nul rapport à ce qu'il doit signifier; et j'ose dire que les hommes ne trouveront jamais de caractères convenables ni naturels que les seuls chiffres pour exprimer les sons et tous leurs rapports. On en connaîtra mille fois les raisons dans le cours de cette lecture : en attendant, il suffit de remarquer que les chiffres étant l'expression qu'on a donnée aux nombres, et les nombres eux-mêmes étant les exposans de la génération des sons, rien n'est si naturel que l'expression des divers sons par les chiffres de l'arithmétique.

Il ne faut donc pas être surpris qu'on ait tenté quelquefois de ramener la musique à cette expression naturelle. Pour peu qu'on réfléchisse sur cet art, non en musicien, mais en philosophe, on en sent bientôt les défauts : l'on sent encore que ces défauts sont inhérens au fond même du système

et dépendans uniquement du mauvais choix et non pas du mauvais usage de ses caractères; car, d'ailleurs, on ne saurait disconvenir qu'une longue pratique, suppléant en cela au raisonnement, ne nous ait appris à les combiner de la manière la plus avantageuse qu'ils peuvent l'être.

Enfin le raisonnement nous mène encore jusqu'à connaître sensiblement que la musique dépendant des nombres, elle devrait avoir la même expression qu'eux; nécessité qui ne naît pas seulement d'une certaine convenance générale, mais du fond même des principes physiques de cet art.

Quand on est une fois parvenu là par une suite de raisonnemens bien fondés et bien conséquens, c'est alors qu'il faut quitter la philosophie et redevenir musicien; et c'est justement ce que n'a fait aucun de ceux qui, jusqu'à présent, ont proposé des systèmes en ce genre. Les uns, partant quelquefois d'une théorie très-fine, n'ont jamais su venir à bout de la ramener à l'usage; et les autres, n'embrassant proprement que le mécanique de leur art, n'ont pu remonter jusqu'aux grands principes qu'ils ne connaissaient pas, et d'où cependant il faut nécessairement partir pour embrasser un système lié. Le défaut de pratique dans les uns, le défaut de théorie dans les autres, et peut-être, s'il faut le dire, le défaut de génie dans tous, ont fait que, jusqu'à présent, aucun des projets qu'on a publiés n'a remédié aux inconvé-

niens de la musique ordinaire, en conservant ses avantages.

Ce n'est pas qu'il se trouve une grande difficulté dans l'expression des sons par les chiffres, puisqu'on pourrait toujours les représenter en nombre, ou par les degrés de leurs intervalles, ou par les rapports de leurs vibrations ; mais l'embarras d'employer une certaine multitude de chiffres sans ramener les inconvéniens de la musique ordinaire, et le besoin de fixer le genre et la progression des sons par rapport à tous les différens modes, demandent plus d'attention qu'il ne parait d'abord; car la question est proprement de trouver une méthode générale pour représenter, avec un très-petit nombre de caractères, tous les sons de la musique considérés dans chacun des vingt-quatre modes.

Mais la grande difficulté où tous les inventeurs de systèmes ont échoué, c'est celle de l'expression des différentes durées des silences et des sons : trompés par les fausses règles de la musique ordinaire, ils n'ont jamais pu s'élever au-dessus de l'idée des rondes, des noires et des croches; ils se sont rendus les esclaves de cette mécanique, ils ont adopté les mauvaises relations qu'elle établit. Ainsi, pour donner aux notes des valeurs déterminées, il a fallu inventer de nouveaux signes, introduire dans chaque note une complication de figures par rapport à la durée et par rapport au son ; d'où s'ensuivant des inconvéniens

que n'a pas la musique ordinaire, c'est avec raison que toutes ces méthodes sont tombées dans le décri. Mais enfin les défauts de cet art n'en subsistent pas moins, pour avoir été comparés avec des défauts plus grands; et, quand on publierait encore mille méthodes plus mauvaises, on en serait toujours au même point de la question, et tout cela ne rendrait pas plus parfaite celle que nous pratiquons aujourd'hui.

Tout le monde, excepté les artistes, ne cesse de se plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la musique avant de la posséder passablement : mais, comme la musique est une des sciences sur lesquelles on a moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend nuise au sang-froid nécessaire pour méditer, soit que ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément gens à réflexion, on ne s'est guère avisé jusqu'ici de rechercher les véritables causes de sa difficulté, et l'on a injustement taxé l'art même des défaut que l'artiste y avait introduits.

On sent bien, à la vérité, que cette quantité de lignes, de clefs, de transpositions, de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupirs, etc., donne une foule de signes et de combinaisons d'où résulte bien de l'embarras et bien des inconvéniens. Mais quels sont préci-

sément ces inconvéniens? Naissent-ils directement de la musique elle-même, ou de la mauvaise manière de l'exprimer? sont-ils susceptibles de corrections? et quels sont les remèdes convenables qu'on y pourrait apporter? Il est rare qu'on pousse l'examen jusque-là; et, après avoir eu la patience pendant des années entières de s'emplir la tête de sons et la mémoire de verbiage, il arrive souvent qu'on est tout étonné de ne rien concevoir à tout cela, qu'on prend en dégoût la musique et le musicien, et qu'on laisse là l'un et l'autre, plus convaincu de l'ennuyeuse difficulté de cet art que de ses charmes si vantés.

J'entreprends de justifier la musique des torts dont on l'accuse, et de montrer qu'on peut, par des routes plus courtes et plus faciles, parvenir à la posséder plus parfaitement et avec plus d'intelligence que par la méthode ordinaire, afin que, si le public persiste à vouloir s'y tenir, il ne s'en prenne du moins qu'à lui-même des difficultés qu'il y trouvera.

Sans vouloir entrer ici dans le détail de tous les défauts du système établi, j'aurai cependant occasion de parler des plus considérables; et il sera bon d'y remarquer toujours que ces inconvéniens étant des suites nécessaires du fond même de la méthode, il est absolument impossible de les corriger autrement que par une refonte générale, telle que je la propose : il reste à examiner si mon système remédie en effet à tous ces défauts

sans en introduire d'équivalens, et c'est à cet examen que ce petit ouvrage est destiné.

En général, on peut réduire tous les vices de la musique ordinaire à trois classes principales. La première est la multitude des signes et de leurs combinaisons, qui surchargent inutilement l'esprit et la mémoire des commençans; de façon que, l'oreille étant formée, et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire long-temps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et nullement dans l'exécution du chant. La seconde est le défaut d'évidence dans le genre des intervalles exprimés sur la même ou sur différentes clefs; défaut d'une si grande étendue, que non seulement il est la cause principale de la lenteur du progrès des écoliers, mais encore qu'il n'est point de musicien formé qui n'en soit quelquefois incommodé dans l'exécution. La troisième enfin est l'extrême diffusion des caractères et le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces lignes et à ces portées si ennuyeuses à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier mérite des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis : quel jugement doit-on porter des notes de notre musique, à qui l'un et l'autre manquent?

Il paraît d'abord assez difficile de trouver une méthode qui puisse remédier à tous ces inconvé-

niens à la fois. Comment donner plus d'évidence à nos signes, sans les augmenter en nombre? et comment les augmenter en nombre, sans les rendre d'un côté plus longs à apprendre, plus difficiles à retenir, et de l'autre plus étendus dans leur volume?

Cependant, à considérer la chose de près, on sent bientôt que tous ces défauts partent de la même source : savoir, de la mauvaise institution des signes et de la quantité qu'il en a fallu établir pour suppléer à l'expression bornée et mal entendue qu'on leur a donnée en premier lieu; et il est démonstratif que dès qu'on aura inventé des signes équivalens, mais plus simples et en moindre quantité, ils auront par là même plus de précision, et pourront exprimer autant de choses en moins d'espace.

Il serait avantageux, outre cela, que ces signes fussent déjà connus, afin que l'attention fût moins partagée, et faciles à figurer, afin de rendre la musique plus commode.

Voilà les vues que je me suis proposées en méditant le système que je présente au public. Comme je destine un autre ouvrage au détail de ma méthode, telle qu'elle doit être enseignée aux écoliers, on n'en trouvera ici qu'un plan général, qui suffira pour en donner la parfaite intelligence aux personnes qui cultivent actuellement la musique, et dans lequel j'espère, malgré sa brièveté,

que la simplicité de mes principes ne donnera lieu ni à l'obscurité ni à l'équivoque.

Il faut d'abord considérer dans la musique deux objets principaux, chacun séparément : le premier doit être l'expression de tous les sons possibles ; et l'autre, celle de toutes les différentes durées, tant des sons que de leurs silences relatifs, ce qui comprend aussi la différence des mouvemens.

Comme la musique n'est qu'un enchaînement de sons qui se font entendre, ou tous ensemble, ou successivement, il suffit que tous ces sons aient des expressions relatives qui leur assignent à chacun la place qu'il doit occuper par rapport à un certain son fondamental naturel ou arbitraire, pourvu que ce son fondamental soit nettement exprimé, et que la relation soit facile à connaître. Avantages que n'a déjà point la musique ordinaire, où le son fondamental n'a nulle évidence particulière, et où tous les rapports des notes ont besoin d'être long-temps étudiés.

Mais comment faut-il procéder pour déterminer ce son fondamental de la manière la plus avantageuse qu'il est possible? C'est d'abord une question qui mérite fort d'être examinée. On voit déjà qu'il n'est aucun son dans la nature qui contienne quelque propriété particulière et connue par laquelle on puisse le distinguer toutes les fois qu'on l'entendra. Vous ne sauriez décider sur un son unique que ce soit un *ut* plutôt qu'un *la* ou

au *re*; et tant que vous l'entendrez seul vous n'y pouvez rien apercevoir qui vous doive engager à lui attribuer un nom plutôt qu'un autre. C'est ce qu'avait déjà remarqué M. de Mairan. Il n'y a, dit-il, dans la nature ni *ut* ni *sol*, qui soit quinte ou quarte par soi-même, parce que *ut*, *sol* ou *re*, n'existent qu'hypothétiquement selon le son fondamental que l'on a adopté. La sensation de chacun des tons n'a rien en soi de propre à la place qu'il tient dans l'étendue du clavier, rien qui le distingue des autres pris séparément. Le *re* de l'Opéra pourrait être l'*ut* de chapelle, ou au contraire : la même vitesse, la même fréquence de vibrations qui constitue l'un pourra servir, quand on voudra, à constituer l'autre; ils ne diffèrent dans le sentiment qu'en qualité de plus haut ou de plus bas, comme huit vibrations, par exemple, diffèrent de neuf, et non pas d'une différence spécifique de sensation.

Voilà donc tous les sons imaginables réduits à la seule faculté d'exciter des sensations par les vibrations qui les produisent, et la propriété spécifique de chacun d'eux réduite au nombre particulier de ces vibrations pendant un temps déterminé : or, comme il est impossible de compter ces vibrations, du moins d'une manière directe, il reste démontré qu'on ne peut trouver dans les sons aucune propriété spécifique par laquelle on les puisse reconnaître séparément, et à plus forte raison qu'il n'y aucun d'eux qui mérite, par pré-

férence, d'être distingué de tous les autres et de servir de fondement aux rapports qu'ils ont entre eux.

Il est vrai que M. Sauveur avait proposé un moyen de déterminer un son fixe qui eût servi de base à tous les tons de l'échelle générale : mais ses raisonnemens mêmes prouvent qu'il n'est point de son fixe dans la nature; et l'artifice très-ingénieux et très-impraticable qu'il imagina pour en trouver un arbitraire prouve encore combien il y a loin des hypothèses, ou même, si l'on veut, des vérités de spéculation, aux simples règles de pratique.

Voyons cependant si, en épiant la nature de plus près, nous ne pourrons point nous dispenser de recourir à l'art pour établir un ou plusieurs sons fondamentaux qui puissent nous servir de principe de comparaison pour y rapporter tous les autres.

D'abord, comme nous ne travaillons que pour la pratique, dans la recherche des sons nous ne parlerons que de ceux qui composent le système tempéré, tel qu'il est universellement adopté, comptant pour rien ceux qui n'entrent point dans la pratique de notre musique, et considérant comme justes sans exceptions tous les accords qui résultent du tempérament. On verra bientôt que cette supposition, qui est la même qu'on admet dans la musique ordinaire, n'ôtera rien à la variété que

le système tempéré introduit dans l'effet des différentes modulations.

En adoptant donc la suite de tous les sons du clavier, telle qu'elle est pratiquée sur les orgues et les clavecins, l'expérience m'apprend qu'un certain son auquel on a donné le nom d'*ut*, rendu par un tuyau long de seize pieds, ouvert, fait entendre assez distinctement, outre le son principal, deux autres sons plus faibles, l'un à la tierce majeure, et l'autre à la quinte (1), auxquels on a donné les noms de *mi* et de *sol*. J'écris à part ces trois noms; et cherchant un tuyau à la quinte du premier qui rende le même son que je viens d'appeler *sol* ou son octave, j'en trouve un de dix pieds huit pouces de longueur, lequel, outre le son principal *sol*, en rend aussi deux autres, mais plus faiblement; je les appelle *si* et *re*, et je trouve qu'ils sont précisément en même rapport avec le *sol*, que le *sol* et le *mi* l'étaient avec l'*ut*; je les écris à la suite des autres, omettant comme inutile d'écrire le *sol* une seconde fois. Cherchant un troisième tuyau à l'unisson de la quinte *re*, je trouve qu'il rend encore deux autres sons, outre le son principal *re*, et toujours en même propor-

(1) C'est-à-dire à la douzième, qui est la réplique de la quinte, et à la dix-septième, qui est la duplique de la tierce majeure. L'octave, même plusieurs octaves s'entendent aussi assez distinctement, et s'entendraient bien mieux encore si l'oreille ne les confondait quelquefois avec le son principal.

tion que les précédens; je les appelle *fa* et *la* (1), et je les écris encore à la suite des précédens. En continuant de même sur le *la*, je trouverais encore deux autres sons : mais comme j'aperçois que la quinte est ce même *mi* qui a fait la tierce du premier son *ut*, je m'arrête là, pour ne pas redoubler inutilement mes expériences, et j'ai les sept noms suivans, répondans au premier son *ut* et aux six autres que j'ai trouvés de deux en deux :

Ut, mi, sol, si, re, fa, la.

Rapprochant ensuite tous ces sons par octaves dans les plus petits intervalles où je puis les placer, je les trouve rangés de cette sorte :

Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Et ces sept notes ainsi rangées indiquent justement le progrès diatonique affecté au mode majeur par la nature même : or, comme le premier son *ut* a servi de principe et de base à tous les autres, nous le prendrons pour ce son fondamental que nous avions cherché, parce qu'il est bien

(1) Le *fa*, qui fait la tierce majeure du *re*, se trouve, par conséquent, dièse dans cette progression ; et il faut avouer qu'il n'est pas aisé de développer l'origine du *fa* naturel considéré comme quatrième note du ton : mais il y aurait là-dessus des observations à faire qui nous mèneraient loin, et qui ne seraient pas propres à cet ouvrage. Au reste, nous devons d'autant moins nous arrêter à cette légère exception, qu'on peut démontrer que le *fa* naturel ne saurait être traité dans le ton d'*ut* que comme dissonance ou préparation à la dissonance.

réellement la source et l'origine d'où sont émanés tous ceux qui le suivent. Parcourir ainsi tous les sons de cette échelle, en commençant et finissant par le son fondamental, et en préférant toujours les premiers engendrés aux derniers, c'est ce qu'on appelle moduler dans le ton d'*ut* majeur, et c'est-là proprement la gamme fondamentale, qu'on est convenu d'appeler naturelle préférablement aux autres, et qui sert de règle de comparaison pour y conformer les sons fondamentaux de tous les tons praticables. Au reste, il est bien évident qu'en prenant le son rendu par tout autre tuyau pour le son fondamental *ut*, nous serions parvenus par des sons différens à une progression toute semblable, et que par conséquent ce choix n'est que de pure convention et tout aussi arbitraire que celui d'un tel ou tel méridien pour déterminer les degrés de longitude.

Il suit de là que ce que nous avons fait en prenant *ut* pour base de notre opération, nous le pouvons faire de même en commençant par un des six sons qui le suivent, à notre choix, et qu'appelant *ut* ce nouveau son fondamental, nous arriverons à la même progression que ci-devant, et nous trouverons tout de nouveau,

Ut, re, mi, fa, sol, la, si;

avec cette unique différence, que ces derniers sons étant placés à l'égard de leur son fondamental de la même manière que les précédens l'é-

taient à l'égard du leur, et ces deux sons fondamentaux étant pris sur différens tuyaux, il s'ensuit que leurs sons correspondans sont aussi rendus par différens tuyaux, et que le premier, *ut*, par exemple, n'étant pas le même que le second, le premier *re* n'est pas non plus le même que le second.

A présent l'un de ces deux tons étant pris pour le naturel, si vous voulez savoir ce que les différens sons du second sont à l'égard du premier, vous n'avez qu'à chercher à quel son naturel du premier ton se rapporte le fondamental du second, et le même rapport subsistera toujours entre les sons de même dénomination de l'un et de l'autre ton dans les octaves correspondantes. Supposant, par exemple, que l'*ut* du second ton soit un *sol* au naturel, c'est-à-dire à la quinte de l'*ut* naturel, le *re* du second ton sera sûrement un *la* naturel, c'est-à-dire la quinte du *re* naturel; le *mi* sera un *si*, le *fa* un *ut*, etc.; et alors on dira qu'on est au ton majeur de *sol*, c'est-à-dire qu'on a pris le *sol* naturel pour en faire le son fondamental d'un autre ton majeur.

Mais si, au lieu de m'arrêter en *la* dans l'expérience des trois sons rendus par chaque tuyau, j'avais continué ma progression de quinte en quinte jusqu'à me retrouver au premier *ut* d'où j'étais parti d'abord, ou à l'une de ses octaves, alors j'aurais passé par cinq nouveaux sons altérés des premiers, lesquels font avec eux la somme de douze sons différens renfermés dans l'étendue

de l'octave, et faisant ensemble ce qu'on appelle les douze cordes du système chromatique.

Ces douze sons, répliqués à différentes octaves, font toute l'étendue de l'échelle générale, sans qu'il puisse jamais s'en présenter aucun autre, du moins dans le système tempéré, puisque après avoir parcouru de quinte en quinte tous les sons que les tuyaux faisaient entendre, je suis arrivé à la réplique du premier par lequel j'avais commencé, et que par conséquent, en poursuivant la même opération, je n'aurais jamais que les répliques, c'est-à-dire les octaves des sons précédens.

La méthode que la nature m'a indiquée, et que j'ai suivie pour trouver la génération de tous les sons pratiqués dans la musique, m'apprend donc en premier lieu, non pas à trouver un son fondamental proprement dit, qui n'existe point, mais à tirer d'un son établi par convention tous les mêmes avantages qu'il pourrait avoir s'il était réellement fondamental, c'est-à-dire à en faire réellement l'origine et le générateur de tous les autres sons qui sont en usage, et qui n'y peuvent être qu'en conséquence de certains rapports déterminés qu'ils ont avec lui, comme les touches du clavier à l'égard du *C sol ut*.

Elle m'apprend, en second lieu, qu'après avoir déterminé le rapport de chacun de ces sons avec le fondamental, on peut à son tour le considérer comme fondamental lui-même, puisque, le tuyau

qui le rend faisant entendre sa tierce majeure et sa quinte aussi bien que le fondamental, on trouve, en partant de ce son-là comme générateur, une gamme qui ne diffère en rien, quant à sa progression, de la gamme établie en premier lieu; c'est-à-dire, en un mot, que chaque touche du clavier peut et doit même être considérée sous deux sens tout-à-fait différens. Suivant le premier, cette touche représente un son relatif au *C sol, ut*, et qui, en cette qualité, s'appelle *re*, ou *mi*, ou *sol*, etc., selon qu'il est le second, le troisième, ou le cinquième degré de l'octave renfermée entre deux *ut* naturels. Suivant le second sens, elle est le fondement d'un ton majeur, et alors elle doit constamment porter le nom d'*ut;* et toutes les autres touches ne devant être considérées que par les rapports qu'elles ont avec la fondamentale, c'est ce rapport qui détermine alors le nom qu'elles doivent porter, suivant le degré qu'elles occupent. Comme l'octave renferme douze sons, il faut indiquer celui qu'on choisit, et alors c'est un *la* ou un *re*, etc., naturel; cela détermine le son : mais quand il faut le rendre fondamendal et y fixer le ton, alors c'est constamment un *ut*, et cela détermine le progrès.

Il résulte de cette explication que chacun des douze sons de l'octave peut être fondamental ou relatif, suivant la manière dont il sera employé : avec cette distinction, que la disposition de l'*ut* naturel dans l'échelle des tons le rend fondamen-

tal naturellement, mais qu'il peut toujours devenir relatif à tout autre son que l'on voudra choisir pour fondamental; au lieu que ces autres sons, naturellement relatifs à celui d'*ut*, ne deviennent fondamentaux que par une détermination particulière. Au reste, il est évident que c'est la nature même qui nous conduit à cette distinction de fondement et de rapports dans les sons : chaque son peut être fondamental naturellement, puisqu'il fait entendre ses harmoniques, c'est-à-dire sa tierce majeure et sa quinte, qui sont des cordes essentielles du ton dont il est le fondement; et chaque son peut encore être naturellement relatif, puisqu'il n'en est aucun qui ne soit une des harmoniques ou des cordes essentielles d'un autre son fondamental, et qui n'en puisse être engendré en cette qualité. On verra dans la suite pourquoi j'ai insisté sur ces observations.

Nous avons donc douze sons qui servent de fondemens ou de toniques aux douze tons majeurs pratiqués dans la musique, et qui, en cette qualité, sont parfaitement semblables quant aux modifications qui résultent de chacun d'eux traité comme fondamental. A l'égard du mode mineur, il ne nous est point indiqué par la nature; et comme nous ne trouvons aucun son qui en fasse entendre les harmoniques, nous pouvons concevoir qu'il n'a point de son fondamental absolu, et qu'il ne peut exister qu'en vertu du rapport qu'il

a avec le mode majeur dont il est engendré, comme il est aisé de le faire voir (1).

Le premier objet que nous devons donc nous proposer dans l'institution de nos nouveaux signes, c'est d'en imaginer d'abord un qui désigne nettement, dans toutes les occasions, la corde fondamentale que l'on prétend établir, et le rapport qu'elle a avec la fondamentale de comparaison, c'est-à-dire avec l'*ut* naturel.

Supposons ce signe déjà choisi. La fondamentale étant déterminée, il s'agira d'exprimer tous les autres sons par le rapport qu'ils ont avec elle, car c'est elle seule qui en détermine le progrès et les altérations. Ce n'est pas, à la vérité, ce qu'on pratique dans la musique ordinaire, où les sons sont exprimés constamment par certains noms déterminés, qui ont un rapport direct aux touches des instrumens et à la gamme naturelle, sans égard au ton où l'on est, ni à la fondamentale qui le détermine. Mais comme il est ici question de ce qu'il convient le mieux de faire, et non pas de ce qu'on fait actuellement, est-on moins en droit de rejeter une mauvaise pratique, si je fais voir que celle que je lui substitue mérite la préférence, qu'on le serait de quitter un mauvais guide pour un autre qui vous montrerait un chemin plus commode et plus court? et ne se moquerait-on

(1) Voyez M. Rameau, *Nouveau Système*, p. 21; et *Traité de l'Harmonie*, p. 12 et 13.

pas du premier, s'il voulait vous contraindre à le suivre toujours, par cette unique raison qu'il vous égare depuis long-temps?

Ces considérations nous mènent directement au choix des chiffres pour exprimer les sons de la musique, puisque les chiffres ne marquent que des rapports, et que l'expression des sons n'est aussi que celle des rapports qu'ils ont entre eux. Aussi avons-nous déjà remarqué que les Grecs ne se servaient des lettres de leur alphabet à cet usage, que parce que ces lettres étaient en même temps les chiffres de leur arithmétique; au lieu que les caractères de notre alphabet, ne portant point communément avec eux les idées de nombre ni de rapports, ne seraient pas, à beaucoup près, si propres à les exprimer.

Il ne faut pas s'étonner après cela si l'on a tenté si souvent de substituer les chiffres aux notes de la musique : c'était assurément le service le plus important que l'on eût pu rendre à cet art, si ceux qui l'ont entrepris avaient eu la patience ou les lumières nécessaires pour embrasser un système général dans toute son étendue. Le grand nombre de tentatives qu'on a fait sur ce point fait voir qu'on sent depuis long-temps les défauts des caractères établis. Mais il fait voir encore qu'il est bien plus aisé de les apercevoir que de les corriger : faut-il conclure de là que la chose est impossible?

Nous voilà donc déjà déterminés sur le choix des caractères; il est question maintenant de ré-

fléchir sur la meilleure manière de les appliquer. Il est sûr que cela demande quelque soin : car s'il n'était question que d'exprimer tous les sons par autant de chiffres différens, il n'y aurait pas là grande difficulté; mais aussi n'y aurait-il pas non plus grand mérite, et ce serait ramener dans la musique une confusion encore pire que celle qui naît de la position des notes.

Pour m'éloigner le moins qu'il est possible de l'esprit de la méthode ordinaire, je ne ferai d'abord attention qu'au clavier naturel, c'est-à-dire aux touches noires de l'orgue et du clavecin, réservant pour les autres des signes d'altération semblables à ceux qui se pratiquent communément : ou plutôt, pour me fixer par une idée plus universelle, je considérerai seulement le progrès et le rapport des sons affectés au mode majeur, faisant abstraction à la modulation et aux changemens du ton, bien sûr qu'en faisant régulièrement l'application de mes caractères, la fécondité de mon principe suffira à tout.

De plus, comme toute l'étendue du clavier n'est qu'une suite de plusieurs octaves redoublées, je me contenterai d'en considérer une à part, et je chercherai ensuite un moyen d'appliquer successivement à toutes les mêmes caractères que j'aurais affectés aux sons de celle-ci. Par là je me conformerai à la fois à l'usage, qui donne les mêmes noms aux notes correspondantes des différentes octaves; à mon oreille, qui se plaît à

en confondre les sons ; à la raison, qui me fait voir les mêmes rapports multipliés entre les nombres qui les expriment ; et enfin je corrigerai un des grands défauts de la musique ordinaire, qui est d'anéantir par une position vicieuse l'analogie et la ressemblance qui doit toujours se trouver entre les différentes octaves.

Il y a deux manières de considérer les sons et les rapports qu'ils ont entre eux : l'une, par leur génération, c'est-à-dire par les différentes longueurs des cordes ou des tuyaux qui les font entendre ; et l'autre, par les intervalles qui les séparent du grave à l'aigu.

A l'égard de la première, elle ne saurait être de nulle conséquence dans l'établissement de nos signes, soit parce qu'il faudrait de trop grands nombres pour les exprimer, soit enfin parce que de tels nombres ne sont de nul avantage pour la facilité de l'intonation, qui doit être ici notre grand objet.

Au contraire, la seconde manière de considérer les sons par leurs intervalles renferme un nombre infini d'utilités : c'est sur elle qu'est fondé le système de la position tel qu'il est pratiqué actuellement. Il est vrai que, suivant ce système, les notes n'ayant rien en elles-mêmes, ni dans l'espace qui les sépare, qui vous indique clairement le genre de l'intervalle, il faut ânoner un temps infini avant que d'avoir acquis toute l'habitude nécessaire pour le reconnaître au premier coup

d'œil. Mais comme ce défaut vient uniquement du mauvais choix des signes, on n'en peut rien conclure contre le principe sur lequel ils sont établis, et l'on verra bientôt comment au contraire on tire de ce principe tous les avantages qui peuvent rendre l'intonation aisée à apprendre et à pratiquer.

Prenant *ut* pour ce son fondamental auquel tous les autres doivent se rapporter, et l'exprimant par le chiffre 1, nous aurons à sa suite l'expression des sept sons naturels, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par les sept chiffres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7; de façon que, tant que le chant roulera dans l'étendue de ces sept sons, il suffira de les noter chacun par son chiffre correspondant, pour les exprimer tous sans équivoque.

Il est évident que cette manière de noter conserve pleinement l'avantage si vanté de la position; car vous connaissez à l'œil, aussi clairement qu'il est possible, si un son est plus haut ou plus bas qu'un autre; vous voyez parfaitement qu'il faut monter pour aller de l'1 au 5, et qu'il faut descendre pour aller du 4 au 2 : cela ne souffre pas la moindre réplique.

Mais je ne m'étendrai pas ici sur cet article, et je me contenterai de toucher, à la fin de cet ouvrage, les principales réflexions qui naissent de la comparaison des deux méthodes. Si l'on suit mon projet avec quelque attention, elles se présenteront d'elles-mêmes à chaque instant; et, en lais-

sant à mes lecteurs le plaisir de me prévenir, j'espère me procurer la gloire d'avoir pensé comme eux.

Les sept premiers chiffres ainsi disposés marqueront, outre les degrés de leurs intervalles, celui que chaque son occupe à l'égard du son fondamental *ut;* de façon qu'il n'est aucun intervalle dont l'expression par chiffres ne vous présente un double rapport : le premier, entre les deux sons qui le composent; et le second, entre chacun d'eux et le son fondamental.

Soit donc établi que le chiffre 1 s'appellera toujours *ut,* 2 s'appellera toujours *re*, 3 toujours *mi,* etc., conformément à l'ordre suivant :

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7.
Ut,	*re,*	*mi,*	*fa,*	*sol,*	*la,*	*si.*

Mais quand il est question de sortir de cette étendue pour passer dans d'autres octaves, alors cela forme une nouvelle difficulté; car il faut nécessairement multiplier les chiffres, ou suppléer à cela par quelque nouveau signe qui détermine l'octave où l'on chante : autrement l'*ut* d'en haut étant écrit 1 aussi bien que l'*ut* d'en bas, le musicien ne pourrait éviter de les confondre, et l'équivoque aurait lieu nécessairement.

C'est ici le cas où la position peut être admise avec tous les avantages qu'elle a dans la musique ordinaire, sans en conserver ni les embarras ni la difficulté. Etablissons une ligne horizontale, sur

laquelle nous disposerons toutes les notes renfermées dans la même octave, c'est-à-dire depuis et compris l'*ut* d'en bas jusqu'à celui d'en haut exclusivement. Faut-il passer dans l'octave qui commence à l'*ut* d'en haut, nous placerons nos chiffres au-dessus de la ligne. Voulons-nous au contraire passer dans l'octave inférieure, laquelle commence en descendant par le *si* qui suit l'*ut* posé sur la ligne, alors nous les placerons au-dessous de la même ligne; c'est-à-dire que la position qu'on est contraint de changer à chaque degré dans la musique ordinaire, ne changera dans la mienne qu'à chaque octave, et aura par conséquent six fois moins de combinaisons. (*Voyez* la Planche, exemple 1.)

Après ce premier *ut*, je descends au *sol* de l'octave inférieure : je reviens à mon *ut*, et, après avoir fait le *mi* et le *sol* de la même octave, je passe à l'*ut* d'en haut, c'est-à-dire l'*ut* qui commence l'octave supérieure, je redescends ensuite jusqu'au *sol* d'en bas, par lequel je reviens finir à mon premier *ut*.

Vous pouvez voir dans ces exemples (*voyez* la Planche, exemples 1 et 2) comment le progrès de la voix est toujours annoncé aux yeux, ou par les différentes valeurs des chiffres, s'ils sont de la même octave, ou par leurs différentes positions, si leurs octaves sont différentes.

Cette mécanique est si simple qu'on la conçoit du premier regard, et la pratique en est la chose

du monde la plus aisée. Avec une seule ligne vous modulez dans l'étendue de trois octaves; et, s'il se trouvait que vous voulussiez passer encore au-delà, ce qui n'arrivera guère dans une musique sage, vous avez toujours la liberté d'ajouter des lignes accidentelles en haut et en bas, comme dans la musique ordinaire : avec la différence que dans celle-ci il faut onze lignes pour trois octaves, tandis qu'il n'en faut qu'une dans la mienne, et que je puis exprimer l'étendue de cinq, six, et près de sept octaves: c'est-à-dire beaucoup plus que n'a d'étendue le grand clavier, avec trois lignes seulement.

Il ne faut pas confondre la position, telle que ma méthode l'adopte, avec celle qui se pratique dans la musique ordinaire; les principes en sont tout différens. La musique ordinaire n'a en vue que de vous indiquer des intervalles et de disposer en quelque façon vos organes par l'aspect du plus grand ou moindre éloignement des notes, sans s'embarrasser de distinguer assez bien le genre de ces intervalles, ni le degré de cet éloignement, pour en rendre la connaissance indépendante de l'habitude. Au contraire, la connaissance des intervalles, qui fait proprement le fond de la science du musicien, m'a paru un point si important, que j'ai cru en devoir faire l'objet essentiel de ma méthode. L'explication suivante montre comment on parvient, par mes caractères, à déterminer tous les intervalles possibles par

leurs genres et par leurs noms, sans autre peine que celle de lire une fois ces remarques.

Nous distinguons d'abord les intervalles en directs et renversés, et les uns et les autres encore en simples et redoublés.

Je vais définir chacun de ces intervalles considéré dans mon sytsème.

L'intervalle direct est celui qui est compris entre deux sons dont les chiffres sont d'accord avec le progrès, c est-à-dire que le son le plus haut doit avoir aussi le plus grand chiffre, et le son le plus bas le chiffre le plus petit. (*Voyez* la Planche, exemple 3.)

L'intervalle renversé est celui dont le progrès est contrarié par les chiffres; c'est-à dire que si l intervalle monte, le second chiffre est le plus petit; et si l'intervalle descend, le second chiffre est le plus grand. (*Voyez* la Planche, exemple 4.)

L'intervalle simple est celui qui ne passe pas l'étendue d'une octave. (*Voyez* la Planche, exemple 5.)

L'intervalle redoublé est celui qui passe l'étendue d'une octave. Il est toujours la réplique d'un intervalle simple. (*Voyez* exemple 6.)

Quand vous entrez d'une octave dans la suivante, c'est-à-dire que vous passez de la ligne au-dessus ou au-dessous d'elle, ou *vice versâ*, l'intervalle est simple s'il est renversé, mais s'il est direct il sera toujours redoublé.

Cette courte explication suffit pour connaître

fond le genre de tout intervalle possible. Il faut à présent apprendre à en trouver le nom sur-le-champ.

Tous les intervalles peuvent être considérés comme formés des trois premiers intervalles simples, qui sont la seconde, la tierce, la quarte, dont les complémens à l'octave sont la septième, la sixte et la quinte; à quoi, si vous ajoutez cette octave elle-même, vous aurez tous les intervalles simples sans exception.

Pour trouver donc le nom de tout intervalle simple direct, il ne faut qu'ajouter l'unité à la différence des deux chiffres qui l'expriment. Soit, par exemple, cet intervalle, 1, 5; la différence des deux chiffres est 4, à quoi ajoutant l'unité vous avez 5, c'est-à-dire la quinte pour le nom de cet intervalle : il en serait de même si vous aviez eu 2, 6, ou 7, 3, etc. Soit cet autre intervalle, 4, 5; la différence est 1, à quoi ajoutant l'unité, vous avez 2, c'est-à-dire une seconde pour le nom de cet intervalle. La règle est générale.

Si l'intervalle direct est redoublé, après avoir procédé comme ci-devant, il faut ajouter 7 pour chaque octave, et vous aurez encore très-exactement le nom de votre intervalle. Par exemple, vous voyez déjà que — 1 $\overline{3}$ est une tierce redoublée; ajoutez donc 7 à 3, et vous aurez 10, c'est-à-dire une dixième pour le nom de votre intervalle.

Si l'intervalle est renversé, prenez le complé-

ment du direct, c'est le nom de votre intervalle : ainsi, parce que la sixte est le complément de la tierce, et que cet intervalle — $1 \frac{}{3}$ est une tierce renversée, je trouve que c'est une sixte; si de plus il est redoublé, ajoutez-y autant de fois 7 qu'il y a d'octaves. Avec ce peu de règles, dans quelque cas que vous soyez, vous pouvez nommer sur-le-champ, et sans le moindre embarras, quelque intervalle qu'on vous présente.

Voyons donc sur ce que je viens d'expliquer, à quel point nous sommes parvenus dans l'art de solfier par la méthode que je propose.

D'abord, toutes les notes sont connues sans exception; il n'a pas fallu bien de la peine pour retenir les noms de sept caractères uniques, qui sont les seuls dont on ait à charger sa mémoire pour l'expression des sons; qu'on apprenne à les entonner juste en montant et en descendant diatoniquement et par intervalles, et nous voilà tout d'un coup débarrassés des difficultés de la position.

A le bien prendre, la connaissance des intervalles, par rapport à la nomination, n'est pas d'une nécessité absolue, pourvu qu'on connaisse bien le ton d'où l'on part, et qu'on sache trouver celui où l'on va. On peut entonner exactement l'*ut* et le *fa* sans savoir qu'on fait une quarte, et sûrement cela serait toujours bien moins nécessaire par ma méthode que par la commune, où la connaissance nette et précise des notes ne peut

suppléer à celle des intervalles; au lieu que dans la mienne, quand l'intervalle serait inconnu, les deux notes qui le composent seraient toujours évidentes, sans qu'on pût jamais s'y tromper, dans quelque ton et à quelque clef que l'on fût. Cependant tous les avantages se trouvent ici tellement réunis, qu'au moyen de trois où quatre observations très-simples voilà mon écolier en état de nommer hardiment tout intervalle possible, soit sur la même partie, soit en sautant de l'une à l'autre, et d'en savoir plus à cet égard dans une heure d'application que des musiciens de dix et douze ans de pratique : car on doit remarquer que les opérations dont je viens de parler se font tout d'un coup par l'esprit et avec une rapidité bien éloignée des longues gradations indispensables dans la musique ordinaire pour arriver à la connaissance des intervalles, et qu'enfin les règles seraient toujours préférables à l'habitude, soit pour la certitude, soit pour la brièveté, quand même elle ne ferait que produire le même effet.

Mais ce n'est rien d'être parvenu jusqu'ici : il est d'autres objets à considérer et d'autres difficultés à surmonter.

Quand j'ai ci-devant affecté le nom d'*ut* au son fondamental de la gamme naturelle, je n'ai fait que me conformer à l'esprit de la première institution du nom des notes, et à l'usage général des musiciens; et, quand j'ai dit que la fondamentale de chaque ton avait le même droit de porter le

nom d'*ut* que ce premier son, à qui il n'est affecté par aucune propriété particulière, j'ai encore été autorisé par la pratique universelle de cette méthode qu'on appelle *transposition* dans la musique vocale.

Pour effacer tout scrupule quon pourrait concevoir à cet égard, il faut expliquer ma pensée avec un peu plus d'étendue. Le nom d'*ut* doit-il être nécessairement et toujours celui d'une touche fixe du clavier, ou doit-il au contraire être appliqué préférablement à la fondamentale de chaque ton? c'est la question qu'il s'agit de discuter.

A l'entendre énoncer de cette manière, on pourrait peut-être s'imaginer que ce n'est ici qu'une question de mots. Cependant elle influe trop dans la pratique pour être méprisée; il s'agit moins des noms en eux-mêmes que de déterminer les idées qu'on leur doit attacher, et sur lesquelles on n'a pas été trop bien d'accord jusqu'ici.

Demandez à une personne qui chante ce que c'est qu'un *ut*, elle vous dira que c'est le premier ton de la gamme : demandez la même chose à un joueur d'instrumens, il vous répondra que c'est une telle touche de son violon ou de son clavecin. Ils ont tous deux raison; ils s'accordent même en un sens, et s'accorderaient tout-à-fait, si l'un ne se représentait pas cette gamme comme mobile; et l'autre cet *ut* comme invariable.

Puisque l'on est convenu d'un certain son à peu près fixe pour y régler la portée des voix et le dia-

pason des instrumens, il faut que ce son ait nécessairement un nom, et un nom fixe comme le son qu'il exprime; donnons-lui le nom d'*ut*, j'y consens. Réglons ensuite sur ce nom-là tous ceux des différens sons de l'échelle générale, afin que nous puissions indiquer le rapport qu'ils ont avec lui et avec les différentes touches des instrumens : j'y consens encore, et jusque-là le symphoniste a raison.

Mais ces sons auxquels nous venons de donner des noms, et ces touches qui les font entendre, sont disposés de telle manière qu'ils ont entre eux et avec la touche *ut* certains rapports qui constituent proprement ce qu'on appelle ton; et ce ton, dont *ut* est la fondamentale, est celui que font entendre les touches noires de l'orgue et du clavecin quand on les joue dans un certain ordre, sans qu'il soit possible d'employer toutes les mêmes touches pour quelque autre ton dont *ut* ne serait pas la fondamentale, ni d'employer dans celui d'*ut* aucune des touches blanches du clavier, lesquelles n'ont même aucun nom propre, et en prennent de différens, s'appelant tantôt dièses et tantôt bémols, suivant les tons dans lesquels elles sont employées.

Or, quand on veut établir une autre fondamentale, il faut nécessairement faire un tel choix des sons qu'on veut employer, qu'ils aient avec elle précisément les mêmes rapports que le *re*, le *mi*, le *sol*, et tous les autres sons de la gamme

naturelle, avaient avec l'*ut*. C'est le cas où le chanteur a droit de dire au symphoniste : Pourquoi ne vous servez-vous pas des mêmes noms pour exprimer les mêmes rapports? Au reste, je crois peu nécessaire de remarquer qu'il faudrait toujours déterminer la fondamentale par son nom naturel, et que c'est seulement après cette détermination qu'elle prendrait le nom d'*ut*.

Il est vrai qu'en affectant toujours les mêmes noms aux mêmes touches de l'instrument et aux mêmes notes de la musique, il semble d'abord qu'on établit un rapport plus direct entre cette note et cette touche, et que l'une excite plus aisément l'idée de l'autre qu'on ne ferait en cherchant toujours une égalité de rapports entre les chiffres des notes et le chiffre fondamental d'un côté, et de l'autre entre le son fondamental et les touches de l'instrument.

On peut voir que je ne tâche pas d'énerver la force de l'objection; oserai-je me flatter à mon tour que les préjugés n'ôteront rien à celle de mes réponses.

D'abord je remarquerai que le rapport fixé par les mêmes noms entre les touches de l'instrument et les notes de la musique a bien des exceptions et des difficultés auxquelles on ne fait pas toujours assez d'attention.

Nous avons trois clefs dans la musique, et ces trois clefs ont huit positions; ainsi, suivant ces différentes positions, voilà huit touches diffé-

rentes pour la même position, et huit positions pour la même touche et pour chaque touche de l'instrument : il est certain que cette multiplication d'idées nuit à leur netteté; il y a même bien des symphonistes qui ne les possèdent jamais toutes à un certain point, quoique toutes les huit clefs soient d'usage sur plusieurs instrumens.

Mais renfermons-nous dans l'examen de ce qui arrive sur une seule clef. On s'imagine que la même note doit toujours exprimer l'idée de la même touche, et cependant cela est très-faux; car, par des accidens fort communs, causés par les dièses et les bémols, il arrive à tout moment non-seulement que la note *si* devient la touche *ut*, que la note *mi* devient la touche *fa*, et réciproquement, mais encore qu'une note diésée à la clef, et diésée par accident, monte d'un ton tout entier, qu'un *fa* devient un *sol*, un *ut* un *re*, etc.; et qu'au contraire, par un double bémol, un *mi* deviendra un *re*, un *si* un *la*, et ainsi des autres. Où en est donc la précision de nos idées? Quoi! je vois un *sol*, et il faut que je touche un *la*! Est-ce là ce rapport si juste, si vanté, auquel on veut sacrifier celui de la modulation?

Je ne nie pas cependant qu'il n'y ait quelque chose de très-ingénieux dans l'invention des accidens ajoutés à la clef pour indiquer, non pas les différens tons, car ils ne sont pas toujours connus par là, mais les différentes altérations qu'ils causent. Ils n'expliquent pas mal la théorie des progres-

sions; c'est dommage qu'ils fassent acheter si cher cet avantage par la peine qu'ils donnent dans la pratique du chant et des instrumens. Que me sert, à moi, de savoir qu'un tel demi-ton a changé de place, et que de là on l'a transporté là pour en faire une note sensible, une quatrième ou une sixième note, si d'ailleurs je ne puis venir à bout de l'exécuter sans me donner la torture, et s'il faut que je me souvienne exactement de ces cinq dièses ou de ces cinq bémols pour les appliquer à toutes les notes que je trouverai sur les mêmes positions ou à l'octave, et cela précisément dans le temps que l'exécution devient le plus embarrassante par la difficulté particulière de l'instrument? Mais ne nous imaginons pas que les musiciens se donnent cette peine dans la pratique; ils suivent une autre route bien plus commode, et il n y a pas un habile homme parmi eux qui, après avoir préludé dans le ton où il doit jouer, ne fasse plus d'attention au degré du ton où il se trouve et dont il connaît la progression, qu'au dièse ou au bémol qui l'affecte.

En général, ce qu'on appelle chanter et exécuter au naturel est peut-être ce qu'il y a de plus mal imaginé dans la musique; car si les noms des notes ont quelque utilité réelle, ce ne peut être que pour exprimer certains rapports, certaines affections déterminées dans les progressions des sons. Or, dès que le ton change, les rapports des sons et la progression changeant aussi, la raison

dit qu'il faut de même changer les noms des notes en les rapportant par analogie au nouveau ton, sans quoi l'on renverse le sens des noms, et l'on ôte aux mots le seul avantage qu'ils puissent avoir, qui est d'exciter d'autres idées avec celle des sons. Le passage du *mi* au *fa*, ou du *si* à l'*ut*, excite naturellement dans l'esprit du musicien l'idée du demi-ton. Cependant, si l'on est dans le ton *si* ou dans celui de *mi*, l'intervalle du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa* est toujours d'un ton, et jamais d'un demi-ton : donc, au lieu de leur conserver des noms qui trompent l'esprit et qui choquent l'oreille exercée par une différente habitude, il est important de leur en appliquer d'autres dont le sens connu ne soit point contradictoire, et annonce les intervalles qu'ils doivent exprimer. Or, tous les rapports des sons du système diatonique se trouvent exprimés, dans le majeur, tant en montant qu'en descendant, dans l'octave comprise entre deux *ut*, suivant l'ordre naturel; et, dans le mineur, dans l'octave comprise entre deux *la*, suivant le même ordre en descendant seulement; car, en montant, le mode mineur est assujetti à des affections différentes, qui présentent de nouvelles réflexions pour la théorie, lesquelles ne sont pas aujourd'hui de mon sujet, et qui ne font rien au système que je propose.

Je ne disconviens pas qu'à l'égard des instrumens ma méthode ne s'écarte beaucoup de l'esprit de la méthode ordinaire; mais comme je ne

crois pas la méthode ordinaire extrêmement estimable, et que je crois même d'en démontrer les défauts, il faudrait toujours, avant que de me condamner par là, se mettre en état de me convaincre, non pas de la différence, mais du désavantage de la mienne.

Continuons d'en expliquer la mécanique. Je reconnais dans la musique douze sons ou cordes originales, l'un desquels est le *C sol ut*, qui sert de fondement à la gamme naturelle : prendre un des autres sons pour fondamental, c'est lui attribuer toutes les propriétés de l'*ut;* c'est proprement transposer la gamme naturelle plus haut ou plus bas de tant de degrés. Pour déterminer ce son fondamental, je me sers du mot correspondant, c'est-à-dire du *sol*, du *re*, du *la*, etc.; et je l'écris à la marge au haut de l'air que je veux noter : alors ce *sol* ou ce *re*, qu'on peut appeler la clef, devient *ut;* et servant de fondement à un nouveau ton ou à une nouvelle gamme, toutes les notes du clavier lui deviennent relatives, et ce n'est alors qu'en vertu du rapport qu'elles ont avec ce son fondamental qu'elles peuvent être employées.

C'est là, quoi qu'on en puisse dire, le vrai principe auquel il faut s'attacher dans la composition, dans le prélude, et dans le chant; et si vous prétendez conserver aux notes leurs noms naturels, il faut nécessairement que vous les considériez tout à la fois sous une double relation,

savoir, par rapport au *C sol ut* et à la gamme naturelle, et par rapport au son fondamental particulier, sur lequel vous êtes contraint d'en régler le progrès et les altérations. Il n'y a qu'un ignorant qui joue des dièses et des bémols sans penser au ton dans lequel il est; alors Dieu sait quelle justesse il peut y avoir dans son jeu.

Pour former donc un élève suivant ma méthode, je parle de l'instrument, car pour le chant la chose est si aisée qu'il serait superflu de s'y arrêter, il faut d'abord lui apprendre à connaître et à toucher par leur nom naturel, c'est-à-dire sur la clef *ut*, toutes les touches de son instrument. Ces premiers noms lui doivent servir de règle pour trouver ensuite les autres fondamentales, et toutes les modulations possibles des tons majeurs, auxquels seuls il suffit de faire attention, comme je l'expliquerai bientôt.

Je viens ensuite à la clef *sol;* et après lui avoir fait toucher le *sol*, je l'avertis que ce *sol* devenant la fondamentale du ton, doit alors s'appeler *ut*, et je lui fais parcourir sur cet *ut* toute la gamme naturelle en haut et en bas suivant l'étendue de son instrument : comme il y aura quelque différence dans la touche ou dans la disposition des doigts à cause du demi-ton transposé, je la lui ferai remarquer. Après l'avoir exercé quelque temps sur ces deux tons, je l'amènerai à la clef *re;* et lui faisant appeler *ut* le *re* naturel, je lui fais recommencer sur cet *ut* une nouvelle gamme; et, parcourant

ainsi toutes les fondamentales de quinte en quinte, il se trouvera enfin dans le cas d'avoir préludé en mode majeur sur les douze cordes du système chromatique, et de connaître parfaitement le rapport et les affections différentes de toutes les touches de son instrument sur chacun de ces douze différens tons.

Alors je lui mets de la musique aisée entre les mains; la clef lui montre qu'elle touche doit prendre la dénomination d'*ut;* et comme il a appris à trouver le *mi* et le *sol*, etc., c'est-à-dire la tierce majeure et la quinte, etc., sur cette fondamentale, un 3 et un 5 sont bientôt pour lui des signes familiers : et si les mouvemens lui étaient connus, et que l'instrument n'eût pas ses difficultés particulières, il serait dès lors en état d'exécuter à livre ouvert toute sorte de musique sur tous les tons et sur toutes les clefs. Mais avant que d'en dire davantage sur cet article, il faut achever d'expliquer la partie qui regarde l'expression des sons.

A l'égard du mode mineur, j'ai déjà remarqué que la nature ne nous l'avait point enseigné directement. Peut-être vient-il d'une suite de la progression dont j'ai parlé dans l'expérience des tuyaux, où l'on trouve qu'à la quatrième quinte cet *ut*, qui avait servi de fondement à l'opération, fait une tierce mineure avec le *la*, qui est alors le son fondamental. Peut-être est-ce aussi de là que naît cette grande correspondance entre le mode

majeur *ut* et le mode mineur de sa sixième note, et réciproquement entre le mode mineur *la* et le mode majeur de sa médiante.

De plus, la progression des sons affectés au mode mineur est précisément la même qui se trouve dans l'octave comprise entre deux *la*, puisque, suivant M. Rameau, il est essentiel au mode mineur d'avoir sa tierce et sa sixte mineures, et qu'il n'y a que cette octave où, tous les autres sons étant ordonnés comme ils doivent l'être, la tierce et la sixte se trouvent mineures naturellement.

Prenant donc *la* pour le nom de la tonique des tons mineurs, et l'exprimant par le chiffre 6, je laisserai toujours à sa médiante *ut* le privilége d'être, non pas tonique, mais fondamentale caractéristique; je me conformerai en cela à la nature, qui ne nous fait point connaître de fondamentale proprement dite dans les tons mineurs, et je conserverai à la fois l'uniformité dans les noms des notes et dans les chiffres qui les expriment, et l'analogie qui se trouve entre les modes majeur et mineur, pris sur les deux cordes *ut* et *la*.

Mais cet *ut*, qui, par la transposition, doit toujours être le nom de la tonique dans les tons majeurs, et celui de la médiante dans les tons mineurs, peut, par conséquent, être pris sur chacune des douze cordes du système chromatique; et, pour la désigner, il suffira de mettre à la marge le nom de cette corde prise sur le clavier dans

l'ordre naturel. On voit par là que si le chant est dans le ton d'*ut* majeur ou de *la* mineur, il faudra écrire *ut* à la marge; si le chant est dans le ton de *re* majeur ou de *si* mineur, il faut écrire *re* à la marge; pour le ton de *mi* majeur ou d'*ut* dièse mineur, on écrira *mi* à la marge, et ainsi de suite; c'est-à-dire que la note écrite à la marge, ou la clef, désigne précisément la touche du clavier qui doit s'appeler *ut*, et par conséquent être tonique dans le ton majeur, médiante dans le mineur, et fondamentale dans tous les deux : sur quoi l'on remarquera que j'ai toujours appelé cet *ut* fondamentale et non pas tonique, parce qu'il ne l'est que dans les tons majeurs; mais qu'il sert également de fondement à la relation et au nom des notes, et même aux différentes octaves dans l'un et l'autre mode. Mais, à le bien prendre, la connaissance de cette clef n'est d'usage que pour les instrumens, et ceux qui chantent n'ont jamais besoin d'y faire attention.

Il suit de là que la même clef sous le même nom d'*ut* désigne cependant deux tons différens; savoir, le majeur dont elle est tonique, et le mineur dont elle est médiante, et dont par conséquent la tonique est une tierce au-dessous d'elle. Il suit encore que les mêmes noms des notes et les notes affectées de la même manière, du moins en descendant, servent également pour l'un et l'autre mode; de sorte que non-seulement on n'a pas besoin de faire une étude particulière des modes mi-

neurs, mais que même on serait à la rigueur dispensé de les connaître, les rapports exprimés par les mêmes chiffres n'étant point différens, quand la fondamentale est tonique, que quand elle est médiante : cependant, pour l'évidence du ton et pour la facilité du prélude, on écrira la clef tout simplement quand elle sera tonique; et quand elle sera médiante on ajoutera au-dessous d'elle une petite ligne horizontale. (*Voyez* la Planche, exemples 7 et 8.)

Il faut parler à présent des changemens de ton; mais comme les altérations accidentelles des sons s'y présentent souvent, et qu'elles ont toujours lieu, dans le mode mineur, en montant de la dominante à la tonique, je dois auparavant en expliquer les signes.

Le dièse s'exprime par une petite ligne oblique, qui croise la note en montant de gauche à droite : *sol* dièse, par exemple, s'exprime ainsi 5; *fa* dièse ainsi 4. Le bémol s'exprime aussi par une semblable ligne qui croise la note en descendant, 7; 3; et ces signes, plus simples que ceux qui sont en usage, servent encore à montrer à l'œil le genre d'altération qu'ils causent.

Pour le bécarre, il n'est devenu nécessaire que par le mauvais choix du dièse et du bémol, parce qu'étant des caractères séparés des notes qu'ils altèrent, s'ils s'en trouvent plusieurs de suite sous l'un ou l'autre de ces signes, on ne peut jamais distinguer celles qui doivent être affectées, de

celles qui ne le doivent pas, sans se servir du bécarre. Mais comme, par mon système, le signe de l'altération, outre la simplicité de sa figure, a encore l'avantage d'être toujours inhérent à la note altérée, il est clair que toutes celles auxquelles on ne le verra point devront être exécutées au ton naturel qu'elles doivent avoir sur la fondamentale où l'on est. Je retranche donc le bécarre comme inutile : et je le retranche encore comme équivoque, puisqu'il est commun de le trouver employé en deux sens tout opposés; car les uns s'en servent pour ôter l'altération causée par les signes de la clef, et les autres, au contraire, pour remettre la note au ton qu'elle doit avoir conformément à ces mêmes signes.

A l'égard des changemens de ton, soit pour passer du majeur au mineur, ou d'une tonique à une autre, il pourrait suffire de changer la clef; mais comme il est extrêmement avantageux de ne point rendre la connaissance de cette clef nécessaire à ceux qui chantent, et que d'ailleurs il faudrait une certaine habitude pour trouver facilement le rapport d'une clef à l'autre, voici la précaution qu'il y faut ajouter. Il n'est question que d'exprimer la première note de ce changement, de manière à représenter ce qu'elle était dans le ton d'où l'on sort, et ce qu'elle est dans celui où l'on entre. Pour cela, j'écris d'abord cette première note entre deux doubles lignes perpendiculaires par le chiffre qui la représente dans le ton

précédent, ajoutant au-dessus d'elle la clef ou le nom de la fondamentale du ton où l'on va entrer; j'écris ensuite cette même note par le chiffre qui l'exprime dans le ton qu'elle commence : de sorte qu'eu égard à la suite du chant, le premier chiffre indique le ton de la note, et le second sert à en trouver le nom.

Vous voyez (Pl., ex. 9) non-seulement que du ton de *sol* vous passez dans celui d'*ut*, mais que la note *fa* du ton précédent est la même que la note *ut* qui se trouve la première dans celui où vous entrez.

Dans cet autre exemple (*voyez* ex. 10), la première note *ut* du premier changement serait le *mi* bémol du mode précédent, et la première note *mi* du second changement serait l'*ut* dièse du mode précédent; comparaison très-commode pour les voix et même pour les instrumens, lesquels ont de plus l'avantage du changement de clef. On y peut remarquer aussi que, dans les changemens de mode, la fondamentale change toujours, quoique la tonique reste la même, ce qui dépend des règles que j'ai expliquées ci-devant.

Il reste dans l'étendue du clavier une difficulté dont il est temps de parler. Il ne suffit pas de connaître le progrès affecté à chaque mode, la fondamentale qui lui est propre, si cette fondamentale est tonique ou médiante, ni enfin de la savoir rapporter à la place qui lui convient dans l'étendue de la gamme naturelle; mais il faut encore

savoir à quelle octave, et, en un mot, à quelle touche précise du clavier elle doit appartenir.

Le grand clavier ordinaire a cinq octaves d'étendue, et je m'y bornerai pour cette explication, en remarquant seulement qu'on est toujours libre de le prolonger de part et d'autre tout aussi loin qu'on voudra, sans rendre la note plus diffuse ni plus incommode.

Supposons donc que je sois à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au son d'*ut* majeur, ou de *la* mineur, qui constitue le clavier naturel. Le clavier se trouve alors disposé de sorte que, depuis le premier *ut* d'en bas jusqu'au dernier *ut* d'en haut, je trouve quatre octaves complètes, outre les deux portions qui restent en haut et en bas entre l'*ut* et le *fa*, qui terminent le clavier de part et d'autre.

J'appelle A la première octave comprise entre l'*ut* d'en bas et le suivant vers la droite, c'est-à-dire tout ce qui est renfermé entre 1 et 7 inclusivement. J'appelle B l'octave qui commence au second *ut*, comptant de même vers la droite; C, la troisième; D, la quatrième, etc., jusqu'à E, où commence une cinquième octave qu'on pousserait plus haut si l'on voulait. A l'égard de la portion d'en bas, qui commence au premier *fa* et se termine au premier *si*, comme elle est imparfaite, ne commençant point par la fondamentale, nous l'appellerons l'octave X; et cette lettre X servira, dans toutes sortes de tons, à désigner les

notes qui resteront au bas du clavier au-dessous de la première tonique.

Supposons que je veuille noter un air à la clef d'*ut*, c'est-à-dire au ton d'*ut* majeur, ou de *la* mineur; j'écris *ut* au haut de la page à la marge, et je le rends médiante ou tonique, suivant que j'y ajoute ou non la petite ligne horizontale.

Sachant ainsi quelle corde doit être la fondamentale du ton, il n'est plus question que de trouver dans laquelle des cinq octaves roule davantage le chant que j'ai à exprimer, et d'en écrire la lettre au commencement de la ligne sur laquelle je place mes notes. Les deux espaces au-dessus et au-dessous représenteront les étages contigus, et serviront pour les notes qui peuvent excéder en haut ou en bas l'octave représentée par la lettre que j'ai mise au commencement de la ligne. J'ai déjà remarqué que si le chant se trouvait assez bizarre pour passer cette étendue, on serait toujours libre d'ajouter une ligne en haut ou en bas, ce qui peut quelquefois avoir lieu pour les instrumens.

Mais comme les octaves se comptent toujours d'une fondamentale à l'autre, et que ces fondamentales sont différentes, suivant les différens tons où l'on est, les octaves se prennent aussi sur différens degrés, et sont tantôt plus hautes ou plus basses, suivant que leur fondamentale est éloignée du *C sol ut* naturel.

Pour représenter clairement cette mécanique,

j'ai joint ici (*voyez* la Planche) une table générale de tous les sons du clavier, ordonnés par rapport aux douze cordes du système chromatique prises successivement pour fondamentales.

On y voit d'une manière simple et sensible le progrès des différens sons par rapport au ton où l'on est. On verra aussi, par l'explication suivante, comment elle facilite la pratique des instrumens, au point de n'en faire qu'un jeu, non-seulement par rapport aux instrumens à touches marquées, comme le basson, le hautbois, la flûte, la basse de viole, et le clavecin, mais encore à l'égard du violon, du violoncelle, et de toute autre espèce sans exception.

Cette table représente toute l'étendue du clavier, combiné sur les douze cordes : le clavier naturel, où l'*ut* conserve son propre nom, se trouve ici au sixième rang marqué par une étoile à chaque extrémité, et c'est à ce rang que tous les autres doivent se rapporter, comme au terme commun de comparaison. On voit qu'il s'étend depuis le *fa* d'en bas jusqu'à celui d'en haut, à la distance de cinq octaves, qui sont ce qu'on appelle le grand clavier.

J'ai déjà dit que l'intervalle compris depuis le premier 1 jusqu'au premier 7 qui le suit vers la droite s'appelle A ; que l'intervalle compris depuis le second 1 jusqu'à l'autre 7 s'appelle l'octave B; l'autre, l'octave C, etc., jusqu'au cinquième 1, où commence l'octave E, que je n'ai portée ici

que jusqu'au *fa*. A l'égard des quatre notes qui sont à la gauche du premir *ut*, j'ai dit encore qu'elles appartiennent à l'octave X, à laquelle je donne ainsi une lettre hors de rang pour exprimer que cette octave n'est pas complète, parce qu'il faudrait, pour parvenir jusqu'à l'*ut*, descendre plus bas que le clavier ne le permet.

Mais si je suis dans un autre ton, comme, par exemple, à la clef de *re*, alors ce *re* change de nom et devient *ut*: c'est pourquoi l'octave A, comprise depuis la première tonique jusqu'à sa septième note, est d'un degré plus élevée que l'octave correspondante du ton précédent; ce qu'il est aisé de voir par la table, puisque cet *ut* du troisième rang, c'est-à-dire de la clef de *re*, correspond au *re* de la clef naturelle d'*ut*, sur lequel il tombe perpendiculairement; et, par la même raison, l'octave X y a plus de notes que la même octave de la clef d'*ut*, parce que les octaves, en s'élevant davantage, s'éloignent de la plus basse note du clavier.

Voilà pourquoi les octaves montent depuis la clef d'*ut* jusqu'à la clef de *mi*, et descendent depuis la même clef d'*ut* jusqu'à celle de *fa*; car ce *fa*, qui est la plus basse note du clavier, devient alors fondamentale, et commence, par conséquent, la première octave A.

Tout ce qui est donc compris entre les deux premières lignes obliques vers la gauche est toujours de l'octave A; mais à différens degrés, sui-

vant le ton où l'on est. La même touche, par exemple, sera *ut* dans le ton majeur de *mi*, *re* dans celui de *re*, *mi* dans celui d'*ut*, *fa* dans celui de *si*, *sol* dans celui de *la*, *la* dans celui de *sol*, *si* dans celui de *fa*. C'est toujours la même touche, parce que c'est la même colonne; et c'est la même octave, parce que cette colonne est renfermée entre les mêmes lignes obliques. Donnons un exemple de la façon d'exprimer le ton, l'octave et la touche, sans équivoque. (*Voyez* la Pl., exemple 11.)

Cet exemple est à la clef de *re*, il faut donc le rapporter au quatrième rang, répondant à la même clef; l'octave B, marquée sur la ligne, montre que l'intervalle supérieur, dans lequel commence le chant, répond à l'octave supérieure C : ainsi la note 3, marquée d'un *a* dans la table, est justement celle qui répond à la première de cet exemple. Ceci suffit pour faire entendre que dans chaque partie on doit mettre sur le commencement de la ligne la lettre correspondante à l'octave dans laquelle le chant de cette partie roule le plus, et que les espaces qui sont au-dessus et au dessous seront pour les octaves supérieure et inférieure.

Les lignes horizontales servent à séparer, de demi-ton en demi ton, les différentes fondamentales dont les noms sont écrits à la droite de la table.

Les lignes perpendiculaires montrent que tou-

tes les notes traversées de la même ligne ne sont toujours qu'une même touche, dont le nom naturel, si elle en a un, se trouve au sixième rang, et les autres noms dans les autres rangs de la même colonne, suivant les différens tons où l'on est. Ces lignes perpendiculaires sont de deux sortes; les unes noires, qui servent à montrer que les chiffres qu'elles joignent représentent une touche naturelle; et les autres ponctuées, qui sont pour les touches blanches on altérées : de façon qu'en quelque ton que l'on soit on peut connaître sur-le-champ, par le moyen de cette table, quelles sont les notes qu'il faut altérer pour exécuter dans dans ce ton-là.

Les clefs que vous voyez au commencement servent à déterminer quelle note doit porter le nom d'*ut*, et à marquer le ton comme je l'ai déjà dit; il y en a cinq qui peuvent être doubles, parce que le bémol de la supérieure marqué *b*, et le dièse de l'inférieure marqué *d*, produisent le même effet (1). Il ne sera pas mal cependant de s'en tenir aux dénominations que j'ai choisies, et qui, abstraction faite de toute autre raison, sont du moins préférables parce qu'elles sont les plus usitées.

Il est encore aisé, par le moyen de cette table,

(1) Ce n'est qu'en vertu du tempérament que la même touche peut servir de dièse à l'une et de bémol à l'autre, puisque d'ailleurs personne n'ignore que la somme de deux demi-tons mineurs ne saurait faire un ton.

de marquer précisément l'étendue de chaque partie, tant vocale qu'instrumentale, et la place qu'elle occupera dans ces différentes octaves, suivant le ton où l'on sera.

Je suis convaincu qu'en suivant exactement les principes que je viens d'expliquer, il n'est point de chant qu'on ne soit en état de solfier en très-peu de temps, et de trouver de même sur quelque instrument que ce soit, avec toute la facilité possible. Rappelons un peu en détail ce que j'ai dit sur cet article.

Au lieu de commencer d'abord à faire exécuter machinalement des airs à cet écolier, au lieu de lui faire toucher, tantôt des dièses, tantôt des bémols, sans qu'il puisse concevoir pourquoi il le fait, que le premier soin du maître soit de lui faire connaître à fond tous les sons de son instrument par rapport aux différens tons sur lesquels ils peuvent être pratiqués.

Pour cela, après lui avoir appris les noms naturels de toutes les touches de son instrument, il faut lui présenter un autre point de vue, et le rappeler à un principe général. Il connaît déjà tous les sons de l'octave suivant l'échelle naturelle, il est question à présent de lui en faire faire l'analyse. Supposons-le devant un clavecin. Le clavier est divisé en soixante et une touches : on lui explique que ces touches, prises successivement et sans distinction de blanches ni de noires, expriment des sons qui, de gauche à droite, vont en

s'élevant de demi-ton en demi-ton. Prenant la touche *ut* pour fondement de notre opération, nous trouverons toutes les autres de l'échelle naturelle disposées à son égard de la manière suivante :

La deuxième note, *re*, à un ton d'intervalle vers la droite; c'est-à-dire qu'il faut laisser une touche intermédiaire entre l'*ut* et le *re*, pour la division des deux demi-tons;

La troisième, *mi*, à un autre ton du *re*, et à deux tons de l'*ut*; de sorte qu'entre le *re* et le *mi* il faut encore une touche intermédiaire;

La quatrième, *fa*, à un demi-ton du *mi* et à deux tons et demi de l'*ut*; par conséquent le *fa* est la touche qui suit le *mi* immédiatement, sans en laisser aucune entre deux;

La cinquième, *sol*, à un ton du *fa*, et à trois tons et demi de l'*ut*; il faut laisser une touche intermédiaire :

La sixième, *la*, à un ton du *sol*, et à quatre tons et demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire;

La septième, *si*, à un ton du *la*, et à cinq tons et demi de l'*ut*; autre touche intermédiaire;

La huitième, *ut* d'en haut, à demi-ton du *si*, et à six tons du premier *ut* dont elle est l octave; par conséquent le si est contigu à l'*ut* qui le suit, sans touche intermédiaire.

En continuant ainsi tout le long du clavier, on n'y trouvera que la réplique des mêmes intervalles; et l'écolier se les rendra familiers, de même

que les chiffres qui les expriment et qui marquent leur distance de l'*ut* fondamental. On lui fera remarquer qu'il y a une touche intermédiaire entre chaque degré de l'octave, excepté entre le *mi* et le *fa* et entre le *si* et l'*ut* d'en haut : où l'on trouve deux intervalles de demi-ton chacun, qui ont leur position fixe dans l'échelle.

On observera aussi qu'à la clef d'*ut* toutes les touches noires sont justement celles qu'il faut prendre, et que toutes les blanches sont les intermédiaires qu'il faut laisser. On ne cherchera point à lui faire trouver du mystère dans cette distribution, et l'on lui dira seulement que, comme le clavier serait trop étendu, ou les touches trop petites si elles étaient toutes uniformes, et que d'ailleurs la clef d'*ut* est la plus usitée dans la musique, on a, pour plus de commodité, rejeté hors des intervalles les touches blanches, qui n'y sont que de peu d'usage. On se gardera bien ausssi d'affecter un air savant en lui parlant des tons et des demi-tons majeurs et mineurs, des comma, du tempérament; tout cela est absolument inutile à la pratique, du moins pour ce temps-là : en un mot, pour peu qu'un maître ait d'esprit et qu'il possède son art, il a tant d'occasions de briller en instruisant, qu'il est inexcusable quand sa vanité est à pure perte pour le disciple.

Quand on trouvera que l'écolier possède assez bien son clavier naturel, on commencera alors à le lui faire transposer sur d'autres clefs, en choi-

sissant d'abord celles où les sons naturels sont le moins altérés. Prenons, par exemple, la clef de *sol*.

Ce mot *sol*, direz-vous à l'écolier, écrit ainsi à la marge, signifie qu'il faut transporter au *sol* et à son octave le nom et toutes les propriétés de l'*ut* et de la gamme naturelle. Ensuite, après l'avoir exhorté à se rappeler la disposition des tons de cette gamme, vous l'inviterez à l'appliquer dans le même ordre au *sol* considéré comme fondamentale, c'est-à-dire comme un *ut*. D'abord il sera question de trouver le *re*; si l'écolier est bien conduit, il le trouvera de lui-même et touchera le *la* naturel, qui est précisément par rapport au *sol* dans la même situation que le *re* par rapport à l'*ut*; pour trouver le *mi* il touchera le *si*; pour trouver le *fa* il touchera l'*ut*; et vous lui ferez remarquer qu'effectivement ces deux dernières touches donnent un demi-ton d'intervalle intermédiaire, de même que le *mi* et le *fa* dans l'échelle naturelle. En poursuivant de même, il touchera le *re* pour le *sol*, et le *mi* pour le *la*. Jusqu'ici il n'aura trouvé que des touches naturelles pour exprimer dans l'octave *sol* l'échelle de l'octave *ut*; de sorte que si vous poursuivez, et que vous demandiez le *si* sans rien ajouter, il est presque immanquable qu'il touchera le *fa* naturel. Alors vous l'arrêterez là, et vous lui demanderez s'il ne se souvient pas qu'entre le *la* et le *si* naturel il a trouvé un intervalle d'un ton et une touche intermédiaire : vous lui

montrerez en même temps cet intervalle à la clef d'*ut*; et, revenant à celle de *sol*, vous lui placerez le doigt sur le *mi* naturel que vous nommerez *la* en demandant où est le *si*. Alors il se corrigera sûrement et touchera le *fa* dièse : peut-être touchera-t-il le *sol*; mais au lieu de vous impatienter, il faut saisir cette occasion de lui expliquer si bien la règle des tons et demi-tons par rapport à l'octave *ut*, et sans distinction de touches noires et blanches, qu'il ne soit plus dans le cas de pouvoir s'y tromper.

Alors il faut lui faire parcourir le clavier de haut en bas, et de bas en haut, en lui faisant nommer les touches conformément à ce nouveau ton : vous lui ferez aussi observer que la touche blanche qu'on y emploie y devient nécessaire pour constituer le demi-ton qui doit être entre le *si* et l'*ut* d'en haut, et qui serait sans cela entre le *la* et le *si*, ce qui est contre l'ordre de la gamme. Vous aurez soin, surtout, de lui faire concevoir qu'à cette clef-là le *sol* naturel est réellement un *ut*, le *la* un *re*, le *si* un *mi*, etc.; de sorte que ces noms et la position de leurs touches relatives lui deviennent aussi familières qu'à la clef d'*ut*, et que, tant qu'il est à la clef de *sol*, il n'envisage le clavier que par cette seconde exposition.

Quand on le trouvera suffisamment exercé, on le mettra à la clef de *re* avec les mêmes précautions, et on l'amènera aisément à y trouver de lui-même le *mi* et le *si* sur deux touches blanches;

cette troisième clef achèvera de l'éclaircir sur la situation de tous les tons de l'échelle, relativement à quelque fondamentale que ce soit; et vraisemblablement il n'aura plus besoin d'explication pour trouver l'ordre des tons sur toutes les autres fondamentales.

Il ne sera donc plus question que de l'habitude, et il dépendra beaucoup du maître de contribuer à la former, s'il s'applique à faciliter à l'écolier la pratique de tous les intervalles par des remarques sur la position des doigts qui lui en rendent la mécanique familière.

Après cela, de courtes explications sur le mode mineur, sur les altérations qui lui sont propres, et sur celles qui naissent de la modulation dans le cours d'une même pièce. Un écolier bien conduit par cette méthode doit savoir à fond son clavier sur tous les tons dans moins de trois mois : donnons-lui en six, au bout desquels nous partirons de là pour le mettre à l'exécution; et je soutiens que, s'il a d'ailleurs quelques connaissances des mouvemens, il jouera dès lors à livre ouvert les airs notés par mes caractères, ceux du moins qui ne demanderont pas une grande habitude dans le doigter. Qu'il mette six autres mois à se perfectionner la main et l'oreille, soit pour l'harmonie, soit pour la mesure, et voilà dans l'espace d'un an un musicien du premier ordre, pratiquant également toutes les clefs, connaissant les modes et tous les tons, toutes les cordes qui leur sont

propres, toute la suite de la modulation, et transposant toute pièce de musique dans toutes sortes de tons avec la plus parfaite facilité.

C'est ce qui me paraît découler évidemment de la pratique de mon système, et que je suis prêt à confirmer non-seulement par des preuves de raisonnement, mais par l'expérience, aux yeux de quiconque en voudra voir l'effet.

Au reste, ce que j'ai dit du clavecin s'applique de même à tout autre instrument, avec quelques légères différences par rapport aux instrumens à manche, qui naissent des différentes altérations propres à chaque ton. Comme je n'écris ici que pour les maîtres à qui cela est connu, je n'en dirai que ce qui est absolument nécessaire pour mettre dans son jour une objection qu'on pourrait m'opposer, et pour en donner la solution.

C'est un fait d'expérience que les différens tons de la musique ont tous certain caractère qui leur est propre, et qui les distingue chacun en particulier. L'*A mi la* majeur, par exemple, est brillant; l'*F ut fa* est majestueux; le *si* bémol majeur est tragique, le *fa* mineur est triste; l'*ut* mineur est tendre; et tous les autres tons ont de même, par préférence, je ne sais quelle aptitude à exciter tel ou tel sentiment, dont les habiles maîtres savent bien se prévaloir. Or, puisque la modulation est la même dans tous les tons majeurs, pourquoi un ton majeur exciterait-il une passion plutôt qu'un autre ton majeur? pourquoi le même

passage du *re* au *fa* produit-il des effets différens quand il est pris sur différentes fondamentales, puisque le rapport demeure le même? pourquoi cet air joué en *A mi la* ne rend-il plus cette expression qu'il avait en *G re sol?* Il n'est pas possible d'attribuer cette différence au changement de fondamentale, puisque, comme je l'ai dit, chacune de ces fondamentales, prise séparément, n'a rien en elle qui puisse exciter d'autre sentiment que celui du son haut ou bas qu'elle fait entendre. Ce n'est point proprement par les sons que nous sommes touchés, c'est par les rapports qu'ils ont entre eux; et c'est uniquement par le choix de ces rapports charmans qu'une belle composition peut émouvoir le cœur en flattant l'oreille. Or, si le rapport d'un *ut* à un *sol*, ou d'un *re* à un *la*, est le même dans tous les tons, pourquoi produit-il différens effets?

Peut-être trouverait-on des musiciens embarrassés d'en expliquer la raison; et elle serait en effet très-inexplicable, si l'on admettait à la rigueur cette identité de rapports dans les sons exprimés par les mêmes noms et représentés par les intervalles sur tous les tons.

Mais ces rapports ont entre eux de légères différences, suivant les cordes sur lesquelles ils sont pris; et ce sont ces différences, si petites en apparences, qui causent dans la musique cette variété d'expression, sensible à toute oreille délicate, et sensible à tel point, qu'il est peu de musicien qui,

en écoutant un concert, ne connaissent en quel ton l'on exécute actuellement.

Comparons, par exemple, le *C sol ut* mineur et le *D la re;* voilà deux modes mineurs desquels tous les sons sont exprimés par les mêmes intervalles et par les mêmes noms, chacun relativement à sa tonique : cependant l'affection n'est point la même, et il est incontestable que le *C sol ut* est plus touchant que le *D la re*. Pour en trouver la raison, il faut entrer dans une recherche assez longue dont voici à peu près le résultat. L'intervalle qui se trouve entre la tonique *re* et sa seconde note est un peu plus petit que celui qui se trouve entre la tonique du *C sol ut* et sa seconde note : au contraire, le demi-ton qui se trouve entre la seconde note et la médiante du *D la re* est un peu plus grand que celui qui est entre la seconde note et la médiante du *C sol ut :* de sorte que la tierce mineure restant à peu près égale de part et d'autre, elle est partagée dans le *C sol ut* en deux intervalles un peu plus inégaux que dans le *D la re;* ce qui rend l'intervalle du demi-ton plus petit de la même quantité dont celui du ton est plus grand.

On trouve aussi, par l'accord ordinaire du clavecin, le demi-ton compris entre le *sol* naturel et le *la* bémol un peu plus petit que celui qui est entre le *la* et le *si* bémol. Or, plus les deux sons qui forment un demi-ton se rapprochent, et plus le passage est tendre et touchant; c'est l'expé-

rience qui nous l'apprend, et c'est, je crois, la véritable raison pour laquelle le mode mineur du *C sol ut* nous attendrit plus que celui du *D la re*. Que si cependant la diminution vient jusqu'à causer de l'altération à l'harmonie, et jeter de la dureté dans le chant, alors le sentiment se change en tristesse, et c'est l'effet que nous éprouvons dans l'*F ut fa* mineur

En continuant nos recherches dans ce goût-là, peut-être parviendrions-nous à peu près à trouver par ces différences légères qui subsistent dans les rapports des sons et des intervalles, les raisons des différens sentimens excités par les divers tons de la musique. Mais si l'on voulait aussi trouver la cause de ces différences, il faudrait entrer pour cela dans un détail dont mon sujet me dispense, et qu'on trouvera suffisamment expliqué dans les ouvrages de M. Rameau. Je me contenterai de dire ici en général, que, comme il a fallu, pour éviter de multiplier les sons, faire servir les mêmes à plusieurs usages, on n'a pu y réussir qu'en les altérant un peu; ce qui fait qu'eu égard à leurs différens rapports, ils perdent quelque chose de la justesse qu'il devraient avoir. Le *mi*, par exemple, considéré comme tierce majeure d'*ut*, n'est point à la rigueur le même *mi* qui doit faire la quinte du *la*; la différence est petite à la vérité, mais enfin elle existe, et, pour la faire évanouir, il a fallu tempérer un peu cette quinte : par ce moyen on n'a employé que le même son pour ces deux

usages; mais de là vient aussi que le ton du *re* au *mi* n'est pas de la même espèce que celui de l'*ut* au *re*, et ainsi des autres.

On pourrait donc me reprocher que j'anéantis ces différences par mes nouveaux signes, et que par là même je détruis cette variété d'expression si avantageuse dans la musique. J'ai bien des choses à répondre à tout cela.

En premier lieu, le tempérament est un vrai défaut; c'est une altération que l'art a causée à l'harmonie, faute d'avoir pu mieux faire. Les harmoniques d'une corde ne nous donnent point de quinte tempérée, et la mécanique du tempérament introduit dans la modulation des tons si durs, par exemple le *re* et le *sol* dièses, qu'ils ne sont pas supportables à l'oreille. Ce ne serait donc pas une faute que d'éviter ce défaut, et surtout dans les caractères de la musique, qui ne participant pas au vice de l'intrument, devraient, du moins par leur signification, conserver toute la pureté de l'harmonie.

De plus, les altérations causées par les différens tons ne sont point pratiquées par les voix; l'on n'entonne point, par exemple, l'intervalle 4 5 autrement que l'on entonnerait celui-ci 5 6, quoique cet intervalle ne soit pas tout-à-fait le même; et l'on module en chantant avec la même justesse dans tous les tons, malgré les altérations particulières que l'imperfection des instrumens introduit dans ces différens tons, et à laquelle la voix

ne se conforme jamais, à moins qu'elle n'y soit contrainte par l'unisson des instrumens.

La nature nous apprend à moduler sur tous les tons, précisément dans toute la justesse des intervalles; les voix, conduites par elle, le pratiquent exactement. Faut-il nous éloigner de ce qu'elle prescrit, pour nous assujettir à une pratique défectueuse? et faut-il sacrifier, non pas à l'avantage, mais au vice des instrumens, l'expression naturelle du plus parfait de tous? C'est ici qu'on doit se rappeler tout ce que j'ai dit ci-devant sur sur la génération des sons; et c'est par là qu'on se convaincra que l'usage de mes signes n'est qu'une expression très-fidèle et très-exacte des opérations de la nature.

En second lieu, dans les plus considérables instrumens, comme l'orgue, le clavecin et la viole, les touches étant fixées, les altérations différentes de chaque ton dépendent uniquement de l'accord, et elles sont également pratiquées par ceux qui en jouent, quoiqu'ils n'y pensent point. Il en est de même des flûtes, des hautbois, bassons, et autres instrumens à trous; les dispositions des doigts sont fixées pour chaque son, et le seront de même par mes caractères, sans que les écoliers pratiquent moins le tempérament pour n'en pas connaître l'expression.

D'ailleurs on ne saurait me faire là-dessus aucune difficulté qui n'attaque en même temps la musique ordinaire, dans laquelle, bien loin que

les petites différences des intervalles de même espèce soient indiquées par quelque marque, les différences spécifiques ne le sont même pas, puisque les tierces ou les sixtes majeures et mineures sont exprimées par les mêmes intervalles et les mêmes positions, au lieu que, dans mon système, les différens chiffres employés dans les intervalles de même dénomination font du moins connaître s'ils sont majeurs ou mineurs.

Enfin, pour trancher tout d'un coup toute cette difficulté, c'est au maître et à l'oreille à conduire l'écolier dans la pratique des différens tons et des altérations qui leur sont propres; la musique ordinaire ne donne point de règles pour cette pratique que je ne puisse appliquer à la mienne avec encore plus d'avantage; et les doigts de l'écolier seront bien plus heureusement conduits, en lui faisant pratiquer sur son violon les intervalles, avec les altérations qui leur sont propres dans chaque ton en avançant ou reculant un peu le doigt, que par cette foule de dièses et de bémols qui, faisant de plus petits intervalles entre eux et ne contribuant point à former l'oreille, troublent l'écolier par des différences qui lui sont long-temps insensibles.

Si la perfection d'un système de musique consistait à y pouvoir exprimer une plus grande quantité de sons, il serait aisé, en adoptant celui de M. Sauveur, de diviser toute l'étendue d'une seule octave en 3010 décamérides ou intervalles égaux,

dont les sons seraient représentés par des notes différemment figurées; mais de quoi serviraient tous ces caractères, puisque la diversité des sons qu'ils exprimeraient ne serait non plus à la portée de nos oreilles qu'à celle des organes de notre voix? Il n'est donc pas moins inutile qu'on apprenne à distinguer l'*ut* double dièse du *re* naturel, dès que nous sommes contraints de le pratiquer sur ce même *re*, et qu'on ne se trouvera jamais dans le cas d'exprimer en note la différence qui doit s'y trouver, parce que ces deux sons ne peuvent être relatifs à la même modulation.

Tenons pour une maxime certaine que tous les sons d'un mode doivent toujours être considérés par le rapport qu'ils ont avec la fondamentale de ce mode-là; qu'ainsi les intervalles correspondans devraient être parfaitement égaux dans tous les tons de même espèce : aussi les considère-t-on comme tels dans la composition; et s'ils ne le sont pas à la rigueur dans la pratique, les facteurs épuisent du moins toute leur habileté dans l'accord, pour en rendre la différence insensible.

Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre davantage sur cet article. Si, de l'aveu de la plus savante académie de l'Europe, mon système a des avantages marqués par-dessus la méthode ordinaire pour la musique vocale, il me semble que ces avantages sont bien plus considérables dans la partie instrumentale : du moins, j'exposerai les raisons que j'ai de le croire ainsi; c'est à l'expé-

rience à confirmer leur solidité. Les musiciens ne manqueront pas de se récrier, et de dire qu'ils exécutent avec la plus grande facilité par la méthode ordinaire, et qu'ils font de leurs instrumens tout ce qu'on en peut faire par quelque méthode que ce soit. D'accord : je les admire en ce point, et il ne semble pas en effet qu'on puisse pousser l'exécution à un plus haut degré de perfection que celui où elle est aujourd'hui; mais enfin, quand on leur fera voir qu'avec moins de temps et de peine on peut parvenir plus sûrement à cette même perfection, peut-être seront ils contraints de convenir que les prodiges qu'ils opèrent ne sont pas tellement inséparables des barres, des noires et des croches, qu'on n'y puisse arriver par d'autres chemins. Proprement, j'entreprends de leur prouver qu'ils ont encore plus de mérite qu'ils ne pensaient, puisqu'ils suppléent par la force de leurs talens aux défauts de la méthode dont ils se servent.

Si l'on a bien compris la partie de mon système que je viens d'expliquer, on sentira qu'elle donne une méthode générale pour exprimer sans exception tous les sons usités dans la musique, non pas, à la vérité, d'une manière absolue, mais relativement à un son fondamental déterminé; ce qui produit un avantage considérable en vous rendant toujours présens le ton de la pièce et la suite de la modulation. Il me reste maintemant à donner une autre méthode encore plus facile pour

pouvoir noter tous ces mêmes sons de la même manière, sur un rang horizontal, sans avoir jamais besoin de lignes ni d'intervalles pour exprimer les différentes octaves.

Pour y suppléer donc, je me sers du plus simple de tous les signes, c'est-à-dire du point; et voici comment je le mets en usage. Si je sors de l'octave par laquelle j'ai commencé pour faire une note dans l'étendue de l'octave supérieure, et qui commence à l'*ut* d'en haut, alors je mets un point au-dessus de cette note par laquelle je sors de mon octave; et, ce point une fois placé, c'est un avis que non-seulement la note sur laquelle il est, mais encore toutes celles qui la suivront sans aucun signe qui le détruise, devront être prises dans l'étendue de cette octave supérieure où je suis entré. Par exemple,

Ut c 1 3 5 $\dot{1}$ 3 5.

Le point que vous voyez sur le second *ut* marque que vous entrez là dans l'octave au-dessus de celle où vous avez commencé, et que, par conséquent, le 3 et le 5 qui suivent sont aussi de cette même octave supérieure, et ne sont point les mêmes que vous aviez entonnés auparavant.

Au contraire, si je veux sortir de l'octave où je me trouve pour passer à celle qui est au-dessous, alors je mets le point sous la note par laquelle j'y entre.

Ut d 5 3 1 $\underset{\cdot}{5}$ 3 1.

Ainsi, ce premier 5 étant le même que le dernier de l'exemple précédent, par le point que vous voyez ici sous le second 5 vous êtes averti que vous sortez de l'octave où vous étiez monté, pour rentrer dans celle par où vous aviez commencé précédemment.

En un mot, quand le point est sur la note vous passez dans l'octave supérieure; s'il est au-dessous vous passez dans l'inférieure : et, quand vous changeriez d'octave à chaque note, ou que vous voudriez monter ou descendre de deux ou trois octaves tout d'un coup ou successivement, la règle est toujours générale, et vous n'avez qu'à mettre autant de points au-dessous ou au-dessus que vous avez d'octaves à descendre ou à monter.

Ce n'est pas à dire qu'à chaque point vous montiez ou vous descendiez d'un octave : mais, à chaque point, vous entrez dans une octave différente, dans une autre étage, soit en montant, soit en descendant, par rapport au son fondamental *ut*, lequel ainsi se trouve bien de la même octave en descendant diatoniquement, mais non pas en montant. Le point, dans cette façon de noter, équivaut aux lignes et aux intervalles de la précédente : tout ce qui est dans la même position appartient au même point, et vous n'avez besoin d'un autre point que lorsque vous passez dans une autre position, c'est-à-dire dans une autre octave. Sur quoi il faut remarquer que je ne me sers de ce mot d'octave qu'abusivement et pour ne pas

multiplier inutilement les termes, parce que, proprement, l'étendue que je désigne par ce mot n'est remplie que d'un étage de sept notes, l'*ut* d'en haut n'y étant pas compris.

Voici une suite de notes qu'il sera aisé de solfier par les règles que je viens d'établir.

Sol d 1 $\underset{\cdot}{7}$ $\dot{1}$ 2 3 1 5 4 5 6 7 5 $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 4 3 2 4 $\dot{2}$ 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 3 4
d 5 $\underset{\cdot}{5}$ $\dot{1}$.

Et voici (V. Planche, exemple 12) le même exemple noté suivant la première méthode.

Dans une longue suite de chant, quoique les points vous conduisent toujours très-juste, ils ne vous font pourtant connaître l'octave où vous vous trouvez que relativement à ce qui a précédé: c'est pourquoi, afin de savoir précisément l'endroit du clavier où vous êtes, il faudrait aller en remontant jusqu'à la lettre qui est au commencement de l'air; opération exacte, à la vérité, mais, d'ailleurs, un peu trop longue. Pour m'en dispenser, je mets au commencement de chaque ligne la lettre de l'octave où se trouve non pas la première note de cette ligne, mais la dernière de la ligne précédente, et cela afin que la règle des points n'ait pas d'exception.

EXEMPLE:

Fa d 1 $\underset{\cdot}{7}$ $\dot{1}$ 2 3 4 5 6 7 5 $\dot{1}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\dot{2}$ $\underset{\cdot}{5}$ $\dot{3}$ 1 4 3 2 1 $\underset{\cdot}{7}$ 6 5 $\dot{5}$ 5 4 6 4
e 4 2 $\underset{\cdot}{7}$ 5 6 4 5 1.

L'*e* que j'ai mis au commencement de la seconde ligne marque que le *fa* qui finit la première est de la cinquième octave, de laquelle je sors pour rentrer dans la quatrième *d* par le point que vous voyez au-dessous du *si* de cette seconde ligne.

Rien n'est plus aisé que de trouver cette lettre correspondante à la dernière note d'une ligne, et en voici la méthode.

Comptez tous les points qui sont au-dessus des notes de cette ligne, comptez aussi ceux qui sont au-dessous : s'ils sont égaux en nombre avec les premiers, c'est une preuve que la dernière note de la ligne est dans la même octave que la première, et c'est le cas du premier exemple de la page précédente, où, après avoir trouvé trois points dessus et autant dessous, vous concluez qu'ils se détruisent les uns les autres, et que, par conséquent, la dernière note *fa* de la ligne est de la même octave *d* que la première note *ut* de la même ligne; ce qui est toujours vrai, de quelque manière que les points soient rangés, pourvu qu'il y en ait autant dessus que dessous.

S'ils ne sont pas égaux en nombre, prenez leur différence : comptez depuis la lettre qui est au commencement de la ligne et reculez d'autant de lettres vers l'*a*, si l'excès est au-dessous; ou, s'il est au-dessus, avancez au contraire d'autant de lettres dans l'alphabet que cette différence contient

d'unités, et vous aurez exactement la lettre correspondante à la dernière note.

EXEMPLE.

Ut c 6 3 6 7 i 2 1 7 6 i 5 i 2 3 4 3 2 1 3 6 5 6 7 3 i

e 2 7 i 6 7 5 6 i 4 3 2 1 5 6 2 1 7 6 3 3 4 4 5 5 6 7 i

d 2 7 5 6.

Dans la première ligne de cet exemple, qui commence à l'étage *c*, vous avez deux points au-dessous et quatre au-dessus, par conséquent deux d'excès, pour lesquels il faut ajouter à la lettre *c* autant de lettres, suivant l'ordre de l'alphabet, et vous aurez la lettre *e* correspondante à la dernière note de la même ligne.

Dans la seconde ligne vous avez au contraire un point d'excès au-dessous, c'est-à-dire qu'il faut, depuis la lettre *e* qui est au commencement de la ligne, reculer d'une lettre vers l'*a*, et vous aurez *d* pour la lettre correspondante à la dernière note de la seconde ligne.

Il faut de même observer de mettre la lettre de l'octave après chaque première et dernière note des reprises et des rondeaux, afin qu'en partant de là on sache toujours sûrement si l'on doit monter ou descendre pour reprendre ou pour recommencer. Tout cela s'éclaircira mieux par l'exemple suivant, dans lequel cette marque ⩛ est un signe de reprise.

Mi c 3 4 5 7 i 2 3 4 3 2 1 4 3 2 1 7 6 2 5 b 4 5 c 5 5

b 7 6 4 4 6 2 7 5 i 2 5 7 i c.

La lettre *b*, que vous voyez après la dernière note de la première partie, vous apprend qu'il faut monter d'une sixte pour revenir au *mi* du commencement, puisqu'il est de l'octave supérieure *c*; et la lettre *c*, que vous voyez également après la première et la dernière note de la seconde partie, vous apprend qu'elles sont toutes deux de la même octave, et qu'il faut par conséquent monter d'une quinte pour revenir de la finale à la reprise.

Ces observations sont fort simples et fort aisées à retenir. Il faut avouer cependant que la méthode des points a quelques avantages de moins que celle de la position d'étage en étage que j'ai enseignée la première, et qui n'a jamais besoin de toutes ces différences de lettres : l'une et l'autre ont pourtant leur commodité; et, comme elles s'apprennent par les mêmes règles et qu'on peut les savoir toutes deux ensemble avec la même facilité qu'on a pour en apprendre une séparément, on les pratiquera chacune dans les occasions où elle paraîtra plus convenable. Par exemple, rien ne sera si commode que la méthode des points pour ajouter l'air à des paroles déjà écrites; pour noter de petits airs, des morceaux détachés, et ceux qu'on veut envoyer en province; et, en général, pour la

musique vocale. D'un autre côté, la méthode de position servira pour les partitions et les grandes pièces de musique, pour la musique instrumentale, et surtout pour commencer les écoliers, parce que la mécanique en est encore plus sensible que de l'autre manière, et qu'en partant de celle-ci déjà connue, l'autre se conçoit du premier instant. Les compositeurs s'en serviront aussi par préférence, à cause de la distinction oculaire des différentes octaves : ils sentiront en la pratiquant toute l'étendue de ses avantages, que j'ose dire telle pour l'évidence de l'harmonie, que, quand ma méthode n'aurait nul cours dans la pratique, il n'est point de compositeur qui ne dût l'employer pour son usage particulier et pour l'instruction de ses élèves.

Voilà ce que j'avais à dire sur la première partie de mon système, qui regarde l'expression des sons : passons à la seconde, qui traite de leurs durées.

L'article dont je viens de parler n'est pas, à beaucoup près, aussi difficile que celui-ci, du moins dans la pratique, qui n'admet qu'un certain nombre de sons, dont les rapports sont fixés, et à peu près les mêmes dans tous les tons, au lieu que les différences qu'on peut introduire dans leurs durées peuvent varier presque à l'infini.

Il y a beaucoup d'apparence que l'établissement de la quantité dans la musique a d'abord été relatif à celle du langage, c'est-à-dire qu'on faisait

passer plus vite les sons par lesquels on exprimait les syllabes brèves, et durer un peu plus long-temps ceux qu'on adaptait aux longues. On poussa bientôt les choses plus loin, et l'on établit, à l'imitation de la poésie, une certaine régularité dans la durée des sons, par laquelle on les assujettissait à des retours uniformes qu'on s'avisa de mesurer par des mouvemens égaux de la main ou du pied, et d'où, à cause de cela, ils prirent le nom de mesures. L'analogie est visible à cet égard entre la musique et la poésie : les vers sont relatifs aux mesures, les pieds aux temps, et les syllabes aux notes. Ce n'est pas assurément donner dans les absurdités que de trouver des rapports aussi naturels, pourvu qu'on n'aille pas, comme le P. Souhaitti, appliquer à l'une les signes de l'autre, et, à cause de ce qu'elles ont de semblable, confondre ce qu'elles ont de différent.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner en physicien d'où naît cette égalité merveilleuse que nous éprouvons dans nos mouvemens quand nous battons la mesure; pas un temps qui passe l'autre, pas la moindre différence dans leur durée successive, sans que nous ayons d'autre règle que notre oreille pour la déterminer : il y a lieu de conjecturer qu'un effet aussi singulier part du même principe qui nous fait entonner naturellement toutes les consonnances. Quoi qu'il en soit, il est clair que nous avons un sentiment sûr pour juger du rapport des mouvemens tout comme celui des

sons, et des organes toujours prêts à exprimer les uns et les autres selon les mêmes rapports; et il me suffit, pour ce que j'ai à dire, de remarquer le fait sans en rechercher la cause.

Les musiciens font de grandes distinctions dans ces mouvemens, non-seulement quant aux divers degrés de vitesse qu'ils peuvent avoir, mais aussi quant au genre même de la mesure, et tout cela n'est qu'une suite du mauvais principe par lequel ils ont fixé les différentes durées des sons; car pour trouver les rapports des uns aux autres, il a fallu établir un terme de comparaison, et il leur a plu de choisir pour ce terme une certaine quantité de durée qu'ils ont déterminée par une figure ronde, ils ont ensuite imaginé des notes de plusieurs autres figures, dont la valeur est fixée, par rapport à cette ronde, en proportion sous-double. Cette division serait assez supportable, quoiqu'il s'en faille de beaucoup qu'elle n'ait l'universalité nécessaire, si le terme de comparaison, c'est-à-dire si la durée de la ronde était quelque chose d'un peu moins vague; mais la ronde va tantôt plus vite, tantôt plus lentement, suivant le mouvement de la mesure où l'on l'emploie : et l'on ne doit pas se flatter de donner quelque chose de plus précis en disant qu'une ronde est toujours l'expression de la durée d'une mesure à quatre, puisque, outre que la durée même de cette mesure n'a rien de déterminé, on voit com-

munément en Italie des mesures à quatre et à deux contenir deux et quelquefois quatre rondes.

C'est pourtant ce qu'on suppose dans les chiffres des mesures doubles : le chiffre inférieur marque le nombre de notes d'une certaine valeur contenues dans une mesure à quatre temps, et le chiffre supérieur marque combien il faut de ces mêmes notes pour remplir une mesure de l'air que l'on va noter. Mais pourquoi ce rapport de tant de différentes mesures à celle de quatre temps qui leur est si peu semblable? ou pourquoi ce rapport de tant de différentes notes à une ronde dont la durée est si peu déterminée?

On dirait que les inventeurs de la musique ont pris à tâche de faire tout le contraire de ce qu'il fallait : d'un côté, ils ont négligé la distinction du son fondamental indiqué par la nature et si nécessaire pour servir de terme commun au rapport de tous les autres; et de l'autre, ils ont voulu établir une durée absolue et fondamentale sans pouvoir en déterminer la valeur.

Faut-il s'étonner si l'erreur du principe a tant causé de défauts dans les conséquences? défauts essentiels à la pratique, et tous propres à retarder long-temps les progrès des écoliers.

Les musiciens reconnaissent au moins quatorze mesures différentes, dont voici les signes : 2_2, 3, C_2

$\frac{3}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$.

Or, si ces signes sont institués pour déterminer autant de mouvemens différens en espèce, il y en a beaucoup trop, et s'ils le sont, outre cela, pour exprimer les différens degrés de vitesse de ces mouvemens, il n'y en a pas assez. D'ailleurs, pourquoi se tourmenter si fort pour établir des signes qui ne servent à rien, puisque indépendamment du genre de la mesure on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'air, qui détermine l'espèce et le degré du mouvement?

Cependant on ne saurait contester que la diversité de ces mesures ne brouille les commençans pendant un temps infini, et que tout cela ne naisse de la fantaisie qu'on a de les vouloir rapporter à la mesure à quatre temps, ou d'en vouloir rapporter les notes à la valeur de la ronde.

Donner aux mouvemens et aux notes des rapports entièrement étrangers à la mesure où l'on les emploie, c'est proprement leur donner des valeurs absolues, en conservant l'embarras des relations : aussi voit-on suivre de là des équivoques terribles, qui sont autant de piéges à la précision de la musique et au goût du musicien. En effet, n'est-il pas évident qu'en déterminant la durée des rondes, blanches, noires, croches, etc., non par la qualité de la mesure où elles se rencontrent, mais par celle de la note même, vous trouvez à tout moment la relation en opposition avec le sens propre : de là vient, par exemple, qu'une

blanche, dans une certaine mesure, passera beaucoup plus vite qu'une noire dans une autre, laquelle noire ne vaut cependant que la moitié de cette blanche; et de là vient encore que les musiciens de province, trompés par ces faux rapports, donnent souvent aux airs des mouvemens tout différens de ce qu'ils doivent être, en s'attachant scrupuleusement à cette fausse relation, tandis qu'il faudra quelquefois passer une mesure à trois temps simples plus vite qu'une autre à trois huit; ce qui dépend du caprice des compositeurs, et dont les opéras présentent des exemples à chaque instant.

Il y aurait sur ce point bien d'autres remarques à faire, auxquelles je ne m'arrêterai pas. Quand on a imaginé, par exemple, la division sous-double des notes telle qu'elle est établie, apparemment qu'on n'a pas prévu tous les cas, ou bien l'on n'a pu les embrasser tous dans une règle générale; ainsi, quand il est question de faire la division d'une note ou d'un temps en trois parties égales dans une mesure à deux, à trois ou à quatre, il faut nécessairement que le musicien le devine, ou bien qu'on l'en avertisse par un signe étranger qui fait exception à la règle.

C'est en examinant les progrès de la musique que nous pourrons trouver le reméde à ces défauts. Il y a deux cents ans que cet art était encore extrêmement grossier. Les rondes et les blanches étaient presque les seules notes qui y

fussent employées, et l'on ne regardait une croche qu'avec frayeur. Une musique aussi simple n'amenait pas de grandes difficultés dans la pratique, et cela faisait qu'on ne prenait pas non plus grand soin pour lui donner de la précision dans les signes; on négligeait la séparation des mesures, et l'on se contentait de les exprimer par la figure des notes. A mesure que l'art se perfectionna et que les difficultés augmentèrent, on s'aperçut de l'embarras qu'il y avait, dans une grande diversité de notes, de faire la distinction des mesures, et l'on commença à les séparer par des lignes perpendiculaires; on se mit ensuite à lier les croches pour faciliter les temps; et l'on s'en trouva si bien, que, depuis lors, les caractères de la musique sont toujours restés à peu près dans le même état.

Une partie des inconvéniens subsiste pourtant encore; la distinction des temps n'est pas toujours trop bien observée dans la musique instrumentale, et n'a point lieu du tout dans la vocale: il arrive de là qu'au milieu d'une grande mesure l'écolier ne sait où il en est, surtout lorsqu'il trouve une quantité de croches et de doubles-croches détachées, dont il faut qu'il fasse lui-même la distribution.

Une réflexion toute simple, sur l'usage des lignes perpendiculaires pour la séparation des mesures, nous fournira un moyen assuré d'anéantir ces inconvéniens. Toutes les notes qui sont renfermées entre deux de ces lignes dont je viens

de parler font justement la valeur d'une mesure : qu'elle soit en grande ou petite quantité, cela n'intéresse en rien la durée de cette mesure, qui est toujours la même ; seulement se divise-t-elle en parties égales ou inégales, selon la valeur et le nombre des notes qu'elle renferme. Mais enfin, sans connaître précisément le nombre de ces notes, ni la valeur de chacune d'elles, on sait certainement qu'elles forment toutes ensemble une durée égale à celle de la mesure où elles se trouvent.

Séparons les temps par des virgules, comme nous séparons les mesures par des lignes, et raisonnons sur chacun de ces temps de la même manière que nous raisonnons sur chaque mesure : nous aurons un principe universel pour la durée et la quantité des notes, qui nous dispensera d'inventer de nouveaux signes pour la déterminer, et qui nous mettra à portée de diminuer de beaucoup le nombre des différentes mesures usitées dans la musique, sans rien ôter à la variété des mouvemens.

Quand une note seule est renfermée entre les deux lignes d'une mesure, c'est un signe que cette note remplit tous les temps de cette mesure et doit durer autant qu'elle : dans ce cas, la séparation des temps serait inutile, on n'a qu'à soutenir le même son pendant toute la mesnre. Quand la mesure est divisée en autant de notes égales qu'elle contient de temps, on pourrait encore se dispen-

ser de les séparer; chaque note marque un temps, et chaque temps est rempli par une note : mais dans le cas que la mesure soit chargée de notes d'inégales valeurs, alors il faut nécessairement pratiquer la séparation des temps par des virgules; et nous la pratiquerons même dans le cas précédent, pour conserver dans nos signes la plus parfaite uniformité.

Chaque temps compris entre deux virgules, ou entre une virgule et une ligne perpendiculaire, renferme une note ou plusieurs. S'il ne contient qu'une note, on conçoit qu'elle remplit tout ce temps-là, rien n'est si simple : s'il en renferme plusieurs, la chose n'est pas plus difficile : divisez ce temps en autant de parties égales qu'il comprend de notes; appliquez chacune de ces parties à chacune de ces notes, et passez-les de sorte que tous les temps soient égaux.

Exemple du premier cas :

Re 3 || d 1,2,3 | 7,i,2 | 6,7,i | 5,4,3 | i,2,3 |

d 7,i,2, | 6,7,5 | 6 c.

Exemple du second :

Ut 2 || c 17,i2 | 32,31 | 54,56 | 76,75 | i4,55 | i c.

Exemple de tous les deux :

Fa 3 || d 3,4,5 | 65,43,21 | 2,5,i | 1,6,2 | 2,7,3 | 3,

d 1,4, | 4,32,34 | 2 | 3,4,5 | 65,43,21 | 2.5,i2 |

d 7i,6,23 | 12,7,34 | 23,1,45 | 34,2,56 | 45,

d 3,6 | 62,3,2, | 1,567,i21 | 7i7,67i,232 |

d 121,7i2,343 | 232,123,454 | 343,234.

d 565 | 454.32,34 | 2,5567,i | 1217,667i,

d 2 | 2321,77i2,3 | 3432.1123,4 | 4543,

d 2234,5 | 5654,3345,667i | 12,3,2 | 1 d.

On voit dans les exemples précédens que je conserve les cadences et les liaisons comme dans la musique ordinaire, et que, pour distinguer le chiffre qui marque la mesure d'avec ceux des notes, j'ai soin de le faire plus grand, et de l'en séparer pas une double ligne perpendiculaire.

Avant que d'entrer dans un plus grand détail

sur cette méthode, remarquons d'abord combien elle simplifie la pratique de la mesure en anéantissant tout d'un coup toutes les mesures doubles; car, comme la division des notes est prise uniquement dans la valeur des temps et de la mesure où elles se trouvent, il est évident que ces notes n'ont plus besoin d'être comparées à aucune valeur extérieure pour fixer la leur; ainsi la mesure étant uniquement déterminée par le nombre de ses temps, on la peut très-bien réduire à deux espèces; savoir, mesure à deux, et mesure à trois. A l'égard de la mesure à quatre, tout le monde convient qu'elle n'est que l'assemblage de deux mesures à deux temps : elle est traitée comme telle dans la composition, et l'on peut compter que ceux qui prétendraient lui trouver quelque propriété particulière s'en rapporteraient bien plus à leurs yeux qu'à leurs oreilles.

Que le nombre des temps d'une mesure naturelle, sensible et agréable à l'oreille, soit borné à trois, c'est un fait d'expérience que toutes les spéculations du monde ne détruisent pas : on aurait beau chercher de subtiles analogies entre les temps de la mesure et les harmoniques d'un son, on trouverait aussitôt une sixième consonnance dans l'harmonie, qu'un mouvement à cinq temps dans la mesure; et, quelle qu'en puisse être la raison, il est incontestable que le plaisir de l'oreille, et même sa sensibilité à la mesure, ne s'étend pas plus loin.

Tenons-nous-en donc à ces deux genres de mesures, à deux et à trois temps : chacun des temps de l'une et de l'autre peut de même être partagé en deux ou en trois parties égales, et quelquefois en quatre, six, huit, etc., par des subdivisions de celles-ci, mais jamais par d'autres nombres qui ne seraient pas multiples de deux ou trois.

Or, qu'une mesure soit à deux ou a trois temps, et que la division de chacun de ses temps soit en deux ou en trois parties égales, ma méthode est toujours générale, et exprime tout avec la même facilité. On l'a déjà pu voir par le dernier exemple précédent, et l'on le verra encore par celui-ci, dans lequel chaque temps d'une mesure à deux, partagé en trois parties égales, exprime le mouvement de six-huit dans la musique ordinaire.

EXEMPLE :

ut2 || d,361 | 176,656 | 731,712 | 176,2 | 217.

d 176 | 5,361 | 176,656 | 731,147 | 2,217 |

d 176,365 | 6.

Les notes dont deux égales rempliront un temps s'appelleront des demis; celles dont il en faudra trois, des tiers; celles dont il en faudra quatre, des quarts, etc.

Mais lorsqu'un temps se trouve partagé de sorte que toutes les notes n'y sont pas d'égale va-

leur, pour représenter, par exemple, dans un seul temps une noire et deux croches, je considère ce temps comme divisé en deux parties égales, dont la noire fait la première, et les deux croches ensemble la seconde. Je les lie donc par une ligne droite que je place au-dessus ou au-dessous d'elles; et cette ligne marque que tout ce qu'elle embrasse ne représente qu'une seule note, laquelle doit être subdivisée ensuite en deux parties égales, ou en trois, ou en quatre, suivant le nombre des chiffres qu'elle couvre.

EXEMPLE :

Fa 2 || d, 1765 | 67,121761 | 73,176 12 | 3232,

d, 1767 | 2121,7657 | 321,7 | 6.

La virgule qui se trouve avant la première note dans les deux exemples précédens désigne la fin du premier temps, et marque que le chant commence par le second.

Quand il se trouve dans un même temps des subdivisions d'inégalités, on peut alors se servir d'une seconde liaison : par exemple, pour exprimer un temps composé d'une noire, d'une croche et de deux doubles-croches, on s'y prendrait ainsi :

Sol 2 || d 13,5121 | 72,5717 | 61,4676 | 5675,

e 1231 | 46,1454 | 35,1343124,7232 |

d 1434,55 | 1 d.

Vous voyez là que le second temps de la première mesure contient deux parties égales, équivalentes à deux noires, savoir le 5 pour l'une, et pour l'autre la somme des trois notes 1 2 1, qui sont sous la grande liaison : ces trois notes sont subdivisées en deux autres parties égales, équivalentes à deux croches, dont l'une est le premier 1, et l'autre les deux notes 2 et 1 jointes par la seconde liaison, lesquelles sont ainsi chacune le quart de la valeur comprise sous la grande liaison, et le huitième du temps entier.

En général, pour exprimer régulièrement la valeur des notes, il faut s'attacher à la division de chaque temps par parties égales; ce qu'on peut toujours faire par la méthode que je viens d'enseigner, en y ajoutant l'usage du point dont je parlerai tout à l'heure, sans qu'il soit possible d'être àrrêté par aucune exception. Il ne sera même jamais nécessaire, quelque bizarre que puisse être une musique, de mettre plus de deux liaisons sur aucune de ses notes, ni d'en accompagner aucune de plus de deux points, à moins qu'on ne voulût imaginer dans de grandes inégalités de valeur des

quintuples et des sextuples croches, dont la rapidité comparée n'est nullement à la portée des voix ni des instrumens, et dont à peine trouverait-on d'exemple dans la plus grande débauche de cerveau de nos compositeurs.

A l'égard des tenues et des syncopes, je puis, comme dans la musique ordinaire, les exprimer avec des notes liées ensemble par une ligne courbe que nous appellerons liaison de tenue ou chapeau, pour la distinguer de la liaison de valeur dont je viens de parler, et qui se marque par une ligne droite. Je puis aussi employer le point au même usage, en lui donnant un sens plus universel et bien plus commode que dans la musique ordinaire; car, au lieu de lui faire valoir toujours la moitié de la note qui le précède, ce qui ne fait qu'un cas particulier, je lui donne de même qu'aux notes une valeur déterminée uniquement par la place qu'il occupe; c'est-à-dire que si le point remplit seul un temps ou une mesure, le son qui a précédé doit être aussi soutenu pendant tout ce temps ou toute cette mesure; et si le point se trouve dans un temps avec d'autres notes, il fait nombre aussi bien qu'elles, et doit être compté pour un tiers ou pour un quart, suivant la quantité de notes que renferme ce temps-là, en y comprenant le point. En un mot, le point vaut autant, ou plus, ou moins, que la note qui l'a précédé, et dont il marque la tenue suivant la place qu'il occupe dans le temps où il est employé.

EXEMPLE :

Ut 2 || c, 1 | 54,·3 | ·2,43 | ·2,·1 | 55,·4 |

c 64,·2 | 5432,·1 | 75,1 | ·,7 | 1.

Au reste, il n'est pas à craindre, comme on le voit par cet exemple, que ces points se confondent jamais avec ceux qui servent à changer d'octaves : ils en sont trop bien distingués par leur position pour avoir besoin de l'être par leur figure. C'est pourquoi j'ai négligé de le faire, évitant avec soin de me servir de signes extraordinaires qui distrairaient l'attention sans exprimer rien de plus que la simplicité des miens.

A l'égard du degré de mouvement, s'il n'est pas déterminé par les cararactères de ma méthode, il est aisé d'y suppléer par un mot mis au commencement de l'air; et l'on peut d'autant moins tirer de là un argument contre mon système, que la musique ordinaire a besoin du même secours. Vous avez, par exemple, dans la mesure à trois temps simples cinq ou six mouvemens très-différens les uns des autres, et tous exprimés par une noire à chaque temps : ce n'est donc pas la qualité des notes qu'on emploie qui sert à déterminer le mouvement; et s'il se trouve des maîtres négligens qui s'en fient sur ce sujet au caractère de leur musique et au goût de ceux qui la liront, leur confiance se trouve si souvent punie par les

mauvais mouvemens qu'on donne à leurs airs, qu'ils doivent assez sentir combien il est nécessaire d'avoir à cet égard des indications plus précises que la qualité des notes.

L'imperfection grossière de la musique sur l'article dont nous parlons serait sensible pour quiconque aurait des yeux : mais les musiciens ne la voient point, et j'ose prédire hardiment qu'ils ne verront jamais rien de tout ce qui pourrait tendre à corriger les défauts de leur art. Elle n'avait pas échappé à M. Sauveur, et il n'est pas nécessaire de méditer sur la musique autant qu'il l'avait fait, pour sentir combien il serait important de ne pas laisser aux mouvemens des différentes mesures une expression si vague, et de n'en pas abandonner la détermination à des goûts souvent si mauvais.

Le système singulier qu'il avait proposé, et en général tout ce qu'il a donné sur l'acoustique, quoique assez chimérique selon ses vues, ne laissait pas de renfermer d'excellentes choses qu'on aurait bien su mettre à profit dans tout autre art. Rien n'aurait été plus avantageux, par exemple, que l'usage de son échomètre général pour déterminer précisément la durée des mesures et des temps, et cela par la pratique du monde la plus aisée : il n'aurait été question que de fixer sur une mesure connue la longueur du pendule simple, qui aurait fait un tel nombre juste de vibrations pendant un temps, ou une mesure d'un mouve-

ment de telle espèce. Un seul chiffre, mis au commencement d'un air, aurait exprimé tout cela ; et, par son moyen, on aurait pu déterminer le mouvement avec autant de précision que l'auteur même : le pendule n'aurait été nécessaire que pour prendre une fois l'idée de chaque mouvement, après quoi, cette idée étant réveillée dans d'autres airs par les mêmes chiffres qui l'auraient fait naître et par les airs mêmes qu'on y aurait déjà chantés, une habitude assurée, acquise par une pratique aussi exacte, aurait bientôt tenu lieu de règle et rendu le pendule inutile.

Mais ces avantages mêmes, qui devenaient de vrais inconvéniens par la facilité qu'ils auraient donnée aux commençans de se passer de maîtres et de se former le goût par eux-mêmes, ont peut-être été cause que le projet n'a point été admis dans la pratique : il semble que si l'on proposait de rendre l'art plus difficile, il y aurait des raisons pour être plutôt écouté.

Quoi qu'il en soit, en attendant que l'approbation du public me mette en droit de m'étendre davantage sur les moyens qu'il y aurait à prendre pour faciliter l'intelligence des mouvemens, de même que celle de bien d'autres parties de la musique sur lesquelles j'ai des remarques à proposer, je puis me borner ici aux expressions de la méthode ordinaire, qui, par des mots mis au commencement de chaque air, en indiquent assez bien le mouvement. Ces mots bien choisis doi-

vent, je crois, dédommager et au-delà de ces doubles chiffres et de toutes ces différentes mesures qui, malgré leur nombre, laissent le mouvement indéterminé et n'apprennent rien aux écoliers : ainsi, en adoptant seulement le 2 et le 3 pour les signes de la mesure, j'ôte la confusion des caractères sans altérer la variété de l'expression.

Revenons à notre projet. On sait combien de figures étranges sont employées dans la musique pour exprimer les silences : il y en a autant que de différentes valeurs, et par conséquent autant que de figures différentes dans les notes relatives; on est même contraint de les employer à proportion en plus grande quantité, parce qu'il n'a pas plu à leurs inventeurs d'admettre le point après les silences de la même manière et au même usage qu'après les notes, et qu'ils ont mieux aimé multiplier des soupirs, des demi soupirs, des quarts de soupir à la file les uns des autres, que d'établir entre des signes relatifs une analogie si naturelle.

Mais, comme dans ma méthode il n'est point necessaire de donner des figures particulières aux notes pour en déterminer la valeur, on y est aussi dispensé de la même précaution pour les silences, et un seul signe suffit pour les exprimer tous sans confusion et sans équivoque. Il paraît assez indifférent dans cette unité de figure de choisir tel caractère qu'on voudra pour l'employer à cet usage. Le zéro a cependant quelque chose de si convenable à cet effet, tant par l'idée de privation qu'il

porte communément avec lui, que par sa qualité de chiffre, et surtout par la simplicité de sa figure, que j'ai cru devoir le préférer. Je l'emploîerai donc de la même manière et dans le même sens, par rapport à la valeur, que les notes ordinaires, c'est-à-dire que les chiffres 1, 2, 3, etc.; et les règles que j'ai établies à l'égard des notes étant toutes applicables à leurs silences relatifs, il s'ensuit que le zéro, par sa seule position et par les points qui le peuvent suivre, lesquels alors exprimeront des silences, suffit seul pour remplacer toutes les pauses, soupirs, demi-soupirs, et autres signes bizarres et superflus qui remplissent la musique ordinaire.

Exemple tiré des leçons de M. Montéclair :

Fa 2 = $\overset{4}{0}$ | d 1 | 2 | 3,1 | 5 | 3 | 5,6 | 7,5 | i | $\overset{2}{0}$ |
d :,5 | i,07 | 6,05 | 4.0321 | 7,0i23 | 43,2·1 | 1.

Les chiffres 4 et 2 placés ici sur des zéros marquent le nombre des mesures que l'on doit passer en silence.

Tels sont les principes généraux d'où découlent les règles pour toutes sortes d'expressions imaginables, sans qu'il puisse naître à cet égard aucune difficulté qui n'ait été prévue, et qui ne soit résolue en conséquence de quelqu'un de ces principes.

Je finirai par quelques observations qui naissent du parallèle des deux systèmes.

Les notes de la musique ordinaire sont-elles plus ou moins avantageuses que les chiffres qu'on leur substitue? C'est proprement le fond de la question.

Il est clair, d'abord, que les notes varient plus par leur seule position, que mes chiffres par leur figure et par leur position tout ensemble; qu'outre cela, il y en a de sept figures différentes, autant que j'admets de chiffres pour les exprimer; que les notes n'ont de signification et de force que par le secours de la clef, et que les variations des clefs donnent un grand nombre de sens tout différens aux notes posées de la même manière.

Il n'est pas moins évident que les rapports des notes et les intervalles de l'une à l'autre n'ont rien dans leur expression par la musique ordinaire qui en indique le genre, et qu'ils sont exprimés par des positions difficiles à retenir, et dont la connaissance dépend uniquement de l'habitude, et d'une très-longue habitude : car quelle prise peut avoir l'esprit pour saisir juste, et du premier coup d'œil, un intervalle de sixte, de neuvième, de dixième, dans la musique ordinaire, à moins que la coutume n'ait familiarisé les yeux à lire tout d'un coup ces intervalles?

N'est-ce pas un défaut terrible dans la musique de ne pouvoir rien conserver, dans l'expression des octaves, de l'analogie qu'elles ont entre elles? Les octaves ne sont que les répliques des mêmes sons; cependant ces répliques se présentent sous

des expressions absolument différentes de celles de leur premier terme. Tout est brouillé dans la position à la distance d'une seule octave ; la réplique d'une note qui était sur une ligne se trouve dans un espace, celle qui était dans l'espace a sa réplique sur une ligne : montez-vous ou descendez-vous de deux octaves; autre différence toute contraire à la première; alors les répliques sont placées sur des lignes ou dans des espaces, comme leurs premiers termes. Ainsi la difficulté augmente en changeant d'objet, et l'on n'est jamais assuré de connaître au juste l'espèce d'un intervalle traversé par un si grand nombre de lignes; de sorte qu'il faut se faire, d'octave en octave, des règles particulières qui ne finissent point, et qui font de l'étude des intervalles le terme effrayant et très-rarement atteint de la science du musicien.

De là cet autre défaut presque aussi nuisible de ne pouvoir distinguer l'intervalle simple dans l'intervalle redoublé : vous voyez une note posée entre la première et la seconde ligne, et une autre note posée sur la septième ligne; pour connaître leur intervalle, vous décomptez de l'une à l'autre, et, après une longue et ennuyeuse opération, vous trouvez une douzième; or, comme on voit aisément qu'elle passe l'octave, il faut recommencer une seconde recherche pour s'assurer enfin que c'est une quinte redoublée; encore, pour déterminer l'espèce de cette quinte, faut-il bien

faire attention aux signes de la clef qui peuvent la rendre juste ou fausse, suivant leur nombre et leur position.

Je sais que les musiciens se font communément des règles plus abrégées pour se faciliter l'habitude et la connaissance des intervalles; mais ces règles mêmes prouvent le défaut des signes, en ce qu'il faut toujours compter les lignes des yeux, et en ce qu'on est toujours contraint de fixer son imagination d'octave en octave pour sauter de là à l'intervalle suivant, ce qui s'appelle suppléer de génie au vice de l'expression.

D'ailleurs, quand à force de pratique on viendrait à bout de lire aisément tous les genres d'intervalles, de quoi vous servira cette connaissance, tant que vous n'aurez point de règle assurée pour en distinguer l'espèce? Les tierces et les sixtes majeures et mineures, les quintes et les quartes, diminuées et superflues, et en général tous les intervalles de même nom, justes ou altérés, sont exprimés par la même position indépendamment de leur qualité; ce qui fait que suivant les différentes situations des deux demi-tons de l'octave, qui changent de place à chaque ton et à chaque clef, les intervalles changent aussi de qualité sans changer de nom ni de positions : de là l'incertitude sur l'intonation et l'inutilité de l'habitude dans les cas où elle serait le plus nécessaire.

La méthode qu'on a adoptée pour les instrumens est visiblement une dépendance de ces dé-

fauts, et le rapport direct qu'il a fallu établir entre les touches de l'instrument et la position des notes n'est qu'un méchant pis-aller pour suppléer à la science des intervalles et des *relations toniques*, sans laquelle on ne saurait jamais être qu'un mauvais musicien.

Quelle doit être la grande attention du musicicien dans l'exécution? C'est, sans doute, d'entrer dans l'esprit du compositeur et de s'approprier ses idées pour les rendre avec toute la fidélité qu'exige le goût de la pièce; or, l'idée du compositeur dans le choix des sons est toujours relative à la tonique; et, par exemple, il n'emploiera point le *fa* dièse comme une telle touche du clavier, mais comme faisant un tel accord ou un tel intervalle avec sa fondamentale. Je dis donc que, si le musicien considère les sons par les mêmes rapports, il fera ses mêmes intervalles plus exacts, et exécutera avec plus de justesse qu'en rendant seulement les sons les uns après les autres, sans liaison et sans dépendance que celle de la position des notes qui sont devant ses yeux, et de ces foules de dièses et de bémols qu'il faut qu'il ait incessamment présens à l'esprit; bien entendu qu'il observera toujours les modifications particulières à chaque ton, qui sont, comme je l'ai déjà dit, l'effet du tempérament, et dont la connaissance pratique, indépendante de tout système, ne peut s'acquérir que par l'oreille et par l'habitude.

Quand on prend une fois un mauvais principe, on s'enfile d'inconvéniens en inconvéniens, et souvent on voit évanouir les avantages mêmes qu'on s'était proposés. C'est ce qui arrive dans la pratique de la musique instrumentale; les difficultés s'y présentent en foule. La quantité de positions différentes, de dièses, de bémols, de changemens de clefs. y sont des obstacles éternels aux progrès des musiciens; et, après tout cela, il faut encore perdre, la moitié du temps, cet avantage si vanté du rapport direct de la touche à la note, puisqu'il arrive cent fois, par la force des signes d'altération simples ou redoublés, que les mêmes notes deviennent relatives à des touches toutes différentes de ce qu'elles représentent, comme on l'a pu remarquer ci-devant.

Voulez-vous, pour la commodité des voix, transposer la pièce un demi-ton ou un ton plus haut ou plus bas; voulez-vous présenter à ce symphoniste de la musique notée sur une clef étrangère à son instrument, le voilà embarrassé, et souvent arrêté tout court, si la musique est un peu travaillée. Je crois, à la vérité, que les grands musiciens ne seront pas dans le cas; mais je crois aussi que les grands musiciens ne le sont pas devenus sans peine, et c'est cette peine qu'il s'agit d'abréger. Parce qu'il ne sera pas tout-à-fait impossible d'arriver à la perfection par la route ordinaire, s'ensuit-il qu'il n'en soit point de plus facile?

Supposons que je veuille transporter et exécuter en *B fa si* une pièce notée en *C sol ut*, à la clef de *sol* sur la première ligne; voici tout ce que j'ai à faire : je quitte l'idée de la clef de *sol*, et je lui substitue celle de la clef d'*ut* sur la troisième ligne; ensuite j'y ajoute les idées des cinq dièses posés, le premier sur le *fa*, le second sur l'*ut*, le troisième sur le *sol*, le quatrième sur le *re*, et le cinquième sur le *la*; à tout cela je joins enfin l'idée d'une octave au-dessus de cette clef d'*ut*, et il faut que je retienne continuellement toute cette complication d'idées pour l'appliquer à chaque note, sans quoi me voilà à tout instant hors de ton. Qu'on juge de la facilité de tout cela.

Les chiffres, employés de la manière que je le propose, produisent des effets absolument différens. Leur force est en eux-mêmes, et indépendante de tout autre signe. Leurs rapports sont connus par la seule inspection, et sans que l'habitude ait à y entrer pour rien; l'intervalle simple est toujours évident dans l'intervalle redoublé : une leçon d'un quart d'heure doit mettre toute personne en état de solfier, ou du moins de nommer les notes dans quelque musique qu'on lui présente; un autre quart d'heure suffit pour lui apprendre à nommer de même, et sans hésiter, tout intervalle possible, ce qui dépend, comme je l'ai déjà dit, de la connaissance distincte de trois intervalles, de leurs renversemens, et réciproquement du renversement de ceux-ci, qui revient aux

premiers. Or, il me semble que l'habitude doit se former bien plus aisément quand l'esprit en a fait la moitié de l'ouvrage, et qu'il n'a lui-même plus rien à faire.

Non-seulement les intervalles sont connus par leur genre, dans mon système, mais ils le sont encore par leur espèce. Les tierces et les sixtes sont majeures ou mineures, vous en faites la distinction sans pouvoir vous y tromper; rien n'est si aisé que de savoir une fois que l'intervalle 2 4 est une tierce mineure; l'intervalle 2 4, une sixte majeure; l'intervalle 3 1 une sixte mineure; l'intervalle 3 1, une tierce majeure, etc.; les quartes et les tierces, les secondes, les quintes et les septièmes, justes, diminuées ou superflues, ne coûtent pas plus à connaître; les signes accidentels embarrassent encore moins; et l'intervalle naturel étant connu, il est si facile de déterminer ce même intervalle, altéré par un dièse ou par un bémol, par l'un et l'autre tout à la fois, ou par deux d'une même espèce, que ce serait prolonger le discours inutilement que d'entrer dans ce détail.

Appliquez ma méthode aux instrumens, les avantages en seront frappans. Il n'est question que d'apprendre à former les sept tons de la gamme naturelle, et leurs différentes octaves sur un *ut* fondamental pris successivement sur les douze cordes (1) de l'échelle; ou plutôt il n'est

(1) Je dis les douze cordes, pour n'omettre aucune des difficultés possibles, puisqu'on pourrait se contenter des sept cordes.

question que de savoir, sur un son donné, trouver une quinte, une quarte, une tierce majeure, etc., et les octaves de tout cela, c'est-à-dire de posséder les connaissances qui doivent être le moins ignorées des musiciens, dans quelque système que ce soit. Après ces préliminaires si faciles à acquérir et si propres à former l'oreille, quelques mois donnés à l'habitude de la mesure mettent tout d'un coup l'écolier en état d'exécuter à livre ouvert, mais d'une exécution incomparablement plus intelligente et plus sûre que celle de nos symphonistes ordinaires. Toutes les clefs lui seront également familières; tous les tons auront pour lui la même facilité; et, s'il s'y trouve quelque différence, elle ne dépendra jamais que de la difficulté particulière de l'instrument, et non d'une confusion de dièses, de bémols, et de positions différentes si fâcheuses pour les commençans.

Ajoutez à cela une connaissance parfaite des tons et de toute la modulation, suite nécessaire des principes de ma méthode; et surtout l'universalité des signes, qui rend, avec les mêmes notes, les mêmes airs dans tous les tons, par le change-

---

naturelles, et qu'il est rare qu'on établisse la fondamentale d'un ton sur un des cinq sons altérés, excepté peut-être le *si* bémol. Il est vrai qu'on y parvient assez fréquemment par la suite de la modulation; mais alors, quoiqu'on ait changé de ton, la même fondamentale subsiste toujours, et le changement est amené par des altérations particulières.

ment d'un seul caractère; d'où résulte une facilité de transposer un air en tout autre ton, égale à celle de l'exécuter dans celui où il est noté : voilà ce que saura en très-peu de temps un symphoniste formé par ma méthode. Toute jeune personne, avec les talens et les dispositions ordinaires, et qui ne connaîtrait pas une note de musique, doit, conduite par la méthode, être en état d'accompagner du clavecin, à livre ouvert, toute musique qui ne passera pas en difficulté celle de nos opéras, au bout de huit mois, et, au bout de dix, celle de nos cantates.

Or, si dans un si court espace on peut enseigner à la fois assez de musique et d'accompagnement pour exécuter à livre ouvert, à plus forte raison un maître de flûte ou de violon, qui n'aura que la note à joindre à la pratique de l'instrument, pourra-t-il former un élève dans le même temps par les mêmes principes.

Je ne dis rien du chant en particulier, parce qu'il ne me paraît pas possible de disputer la supériorité de mon système à cet égard, et que j'ai sur ce point des exemples à donner plus forts et plus convaincans que tous les raisonnemens.

Après tous les avantages dont je viens de parler, il est permis de compter pour quelque chose le peu de volume qu'occupent mes caractères, comparé à la diffusion de l'autre musique, et la facilité de noter sans tout cet embarras de papier rayé, où, les cinq lignes de la portée ne suffisant

presque jamais, il en faut ajouter d'autres à tout moment, qui se rencontrent quelquefois avec les portées voisines ou se mêlent avec les paroles, et causent une confusion à laquelle ma musique ne sera jamais exposée. Sans vouloir en établir le prix sur cet avantage, il ne laisse pas cependant d'avoir une influence à mériter de l'attention. Combien sera-t-il commode d'entretenir des correspondances de musique, sans augmenter le volume des lettres! Quel embarras n'évitera-t-on point, dans les symphonies et dans les partitions, de tourner la feuille à tout moment! Et quelle ressource d'amusement n'aura-t-on pas de pouvoir porter sur soi des livres et des recueils de musique, comme on en porte de belles lettres, sans se surcharger par un poids ou par un volume embarrassant, et d'avoir, par exemple, à l'Opéra, un extrait de la musique joint aux paroles, presque sans augmenter le prix ni la grosseur du livre? Ces considérations ne sont pas, je l'avoue, d'une grande importance, aussi ne les donné-je que comme des accessoires; ce n'est, au reste, qu'un tissu de semblables bagatelles qui fait les agrémens de la vie humaine; et rien ne serait si misérable qu'elle, si l'on n'avait jamais fait d'attention aux petits objets.

Je finirai mes remarques sur cet article en concluant qu'ayant retranché tout d'un coup par mes caractères les soixante et dix combinaisons que la différente position des clefs et des accidens pro-

duit dans la musique ordinaire; ayant établi un signe invariable et constant pour chaque son de l'octave dans tous les tons; ayant établi de même une position très-simple pour les différentes octaves; ayant fixé toute l'expression des sons par les intervalles propres au ton où l'on est; ayant conservé aux yeux la facilité de découvrir du premier regard si les sons montent ou descendent; ayant fixé le degré de ce progrès avec une évidence que n'a point la musique ordinaire; et, enfin, ayant abrégé de plus des trois quarts et le temps qu'il faut pour apprendre à solfier, et le volume des notes; il reste démontré que mes caractères sont préférables à ceux de la musique ordinaire.

Une seconde question, qui n'est guère moins intéressante que la première, est de savoir si la division des temps, que je substitue à celle des notes qui les remplissent, est un principe général plus simple et plus avantageux que toutes ces différences de noms et de figures qu'on est contraint d'appliquer aux notes, conformément à la durée qu'on leur veut donner.

Un moyen sûr pour décider cela serait d'examiner *a priori* si la valeur des notes est faite pour régler la longueur des temps, ou si ce n'est point, au contraire, par les temps mêmes de la mesure que la durée des notes doit être fixée. Dans le premier cas, la méthode ordinaire serait incontestablement la meilleure, à moins qu'on ne regardât

dans la méthode, et, j'espère, dans le progrès, de celui dont on se sert aujourd'hui.

Si donc aux avantages généraux de mon système, si à tous ces retranchemens de signes et de combinaisons, si au développement précis de la théorie on ajoute les utilités que ma méthode présente pour la pratique; ces embarras de lignes et de portée tous supprimés, la musique rendue si courte à apprendre, si facile à noter, occupant si peu de volume, exigeant moins de frais pour l'impression, et par conséquent coûtant moins à acquérir; une correspondance plus parfaite établie entre les différentes parties sans que les sauts d'une clef à l'autre soient plus difficiles que les mêmes intervalles pris sur la même clef; les accords et le progrès de l'harmonie offerts avec une évidence à laquelle les yeux ne peuvent se refuser; le ton nettement déterminé; toute la suite de la modulation exprimée, et le chemin que l'on a suivi, et le point où l'on est arrivé, et la distance où l'on est du ton principal, mais surtout l'extrême simplicité des principes jointe à la facilité des règles qui en découlent; peut-être trouvera-t-on dans tout cela de quoi justifier la confiance avec laquelle j'ose présenter ce projet au public.

MENUET DE DARDANUS.

Re VOLEZ, plaisirs, volez; Amour, prête leur tes char-
3 || d 3, 4 3, 2 3 | 4, ·,3 | 2, 3 2, 1 2 | 3,·,
mes, répare les alarmes qui nous ont trou-blés.
d 2 | 1,21, 76 | 5, 4, 3 | 6, 5, 1 | 7 c
Que ton empire est doux! Viens, viens, nous voulons
c 5c, 4 3, 4 5 | 6 | 4 | 5 | 1, 3 2, |
tous sentir tes coups: enchaîne-nous; mais ne te sers
d 1 | 1, 3 2, 1 | 1, 3 2, 1 | 6 | 4 5, 6
que de ces chaînes dont les peines sont des bienfaits.
c 7, 1 2 | 3 4, 5 6, 7 1 | 4, 5, 7 | 1 d.

CARILLON MILANOIS

EN TRIO.

Ut	Campana che sona da lut-to e da fes---
1er. Dessus.	c » 3 | 6,7, 1 | 7,6,5 | 6,7,1 | ·,2,7 | 1,2,3 |
3	Campana che
2d. Dessus.	c » o | · | · | · | ·,·,3 | 6,7,1 |
Basse.	b » o | · | · | · | · | · |

------------- ----- ta Fa
d 2, 1, 7 | 1,2,3, | ·,2, 1 | ·,7,0 | : | 4 |
sona da lut-to e da festa Fa
d 7, 6 5 6,7,1 | ·,7,6 | 6,5,0 | | 2
Fa romper la tes----
b o | · | · | ·,·,3 | 6 7 7 | 2, 3,4 |

romper la tes-------------ta, Din di ra din di
d 4, 3, 2 | 3 | · ·4,5,3 | ·,2, 5 | 5, 4, 3 | 2,
romper la tes--------------ta, Din di ra din di
d 2, 1, 7 | 1 | ·2,3, 1 | ·,7, 3 | 3, 2, 1 | 7,
------------------------ta don
b 5, 6, 7 | 1,2,3 | ·,2, 1 | 5,5, o | | 5,
ra din di ra din don don don, dan di ra din
d 3, 4 5, 4, 3 | 2 | 3 | 4,·, 3 | 4, 3, 2 |
ra din di ra din don don don, dan di ra din
c 1, 2 | 3, 2, 1 | 7 | 1 | 2,·, 1 | 2, 1, 7 |
don don don don dan di ra din
b . , . | 5 | 5 | 1 | 6,·, 1 | 4, 2, 5 |
don don don.
d 3 | 3 | 3,·,d.
don don don.
d 1 | 1 | 1,·,d.
don don don don don don don.
b 1, 3,. 5 | 1, 5, 3 | 1,·,b.
Campa-na che so-na da lut-------to e da fes-
d 5 | 5, 32, 34 | 5,32, 34 | 5 | ·,4, 3 | 4,
Campa-na che so-na da lut-------to e da fes-
d 3 | 3, 17, 12 | 3,17, 12 | 3 | ·,2, 1 | 2,
Fa romper la tes-
b o | | ·,·6 | 6, 6, 6 | 2,
--------------------------------ta, din di
d 2 1, 2 3 | 4, 2 1, 2 3 | 4 | ·,3, 2 | 3, 3, 3 | 3,
--------------------------------ta, din di
d 7 6, 7 1 | 2, 7 6, 7 1 | 2 | ·,1, 7 | 1, 1, 1 | 1,
ta Fa romper la testa
c 2, o | . . . | ·,·,5 | 5, 5, 5 | 1, 1, o | . .

ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 2, 1 |.7, 1, 2 | 3, 2, 1 | 7,·, 3 | 3, 2, 3 |.4,
ra din di ra din di ra din don, Fa romper la tes-
d 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 | 5,·, 1 | 1, 7, 1 | 2,
don don don, Fa romper la tes-
b o,· | 3 | 3 3,·, 3 | 6, 7, 1 | 2,

- -
d ·,· | ·5, 43, 42 | 3 | ·4, 32, 31 |· 2 |
- -
d ·,· | ·3, 21, 27 | 1 | ·2, 17, 16 | 7 |
- -
b 3, 4 | 5, 6, 7 | 1, 2, 3 | 4, 5, 6 | 7, 1, 2 |

- - - - - - - - - - - - ta din di ra din di ra din di ra din
d ·3, 21, 27 | 1, 1, 3 | 3, 2, 1 | 7, 1, 2 | 3, 2, 1 |
- - - - - - - - - - - - ta din di ra din di ra din di ra din
c ·1, 76, 79 | 6, 6, 1 | 1, 7, 6 | 5, 6, 7 | 1, 7, 6 |
- - - - - - - - - - - - ta don don
b 3, 7, 9 | 6, 6, a | ·· | 3 | 3

don don don dan di ra din don
d 7 | 1 | 2,·, 1 | 2, 1, 7 | 1 |
don don don dan di ra din don
c 9 | 6 | 7,·, 6 | 7, 6, 5 | 6 |
don don don dan di ra d n don don don
b 3 | 6 | 4,·, 1 | 4, 2, 3 | 6, 1, 3 |

don don.
d 1 | 1,·, d ||
don don.
c 6 6,·, e ||
don don don
b 6, 3, 6,·, a ||

ARIETTE DES TALENS LYRIQUES.

VIVEMENT

Mi

Symphonie. ‖ o·5, 5 . i | i 7 6, 5 6 4 5 | 3·2, i 2 3 4 |

Basse continue. 2 ‖ b o i, 3 i | 5 5, 7 5 | i i, i i·|

‖ c 5 i 5, ·6 ♭5 | 6 5 6, · 7 i 6 | 2 5 2, · 7 | 3 3 2, i 7 6 5 |

‖ b 7 7, 7 7 | 6 6, 6 6 | 5 5, 7 5 | i i, 3 i |

‖ c 4 6 2, o 2 6 i | 7 2 5 7, 6 i 4 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 |

‖ b 2 2, 4 2 | 5, 4 2 | 5 5, 4 2 |

‖ c 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 7 2 5 6, 6 · 5 6 | 5 7 5, 2 5 7 2 |

‖ a 5, 4 2 | 5 7 i, 2 2 | 5 7 5, 2 5 7 2 |

‖ c 5, o 5 3 | 6 4 i i, · 4 6 | 5 i i, · 5 3 | 6 4 i i, · 4 |

‖ b 5 5 4, 3 i | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 | 4 4, 4 4 |

‖ c 5 i i, · 5 3 | 6 6 · 7 i | 2 i, · 7 6 | 7 6, 5 5 2 4 |

‖ a i, o 3 | 4 4, 4 4 | 4 4, 4 4 | 5 5, · 7 5 |

‖ d 3 5 i 3, 2 5 7 2 | 3 5 i 2, 2 · i 2 | 3 5 i 2, 2 · i 2 |

‖ b i i, 7 5 | i, 7 5 | i i, 7 5 |

L'objet qui

‖ d 3 5 i 2, 2 · i 2 | i 3 i, 5 i 3 5 | i ‖ b, o 5 | 5, · i |

‖ b i, 4 5 | i 3 i, 5 i 3 5 | i, o | oi, 3i |

rè------------------- ----------------gne dans mon
c 1 7 6, 5 6 4 5 | 3·2, 1234 | 5, ·645 | 6 · 7, 1 ·6 |
b 5 5, 7 5 | 1 1, 1 1 | 77, 77 | 6 6, 66 |

âme Des mortels et des dieux doit être le vain-
b 2,2 1 7 | 1, 1 ·2 | 3, ·1 | 6,6 6 7 |
a 5,· 4 | 3, · 2 | 1, ·3 | 2, 2 |

c o, · 5 3 | 6 4 1 1, · 4 6 | 5 1 1, · 5 3 |
queur; Chaque ins-
b 5, o | | ·, 5 5 |
a 554, 31 | 4 4, 4 4 | 3 3, 3 3 |

c 6 4 1 1, ·46 | 5 1 1, ·53 | 664, 775 | 1 3 1, 5 1 3 5 |
tant il m'en-flam---------------------me
b 6, 7 1 | 5, · 65 | 5, · 43 | 3 |
a 4 4, 44 | 3 3, 3 3 | 2 2, 55 | 1, o |

c 1, o | o 4 3, 2 4 6 1 | 725,o | · | ·2 5 7,
D'une nouvel-le ar-deur, il m'enflam-----
b 6, 65 | 5, 4 3 | 2 | 2, 2 | 2
a 7, · 5 | 6, · 4 | 5 | o | · ·5,

c, 6 1 46 | 7 2 5 6, 6·56 | 7 2 5 6, 6·56 | 7 2 7,
--------------me, il m'en - flam-
c, · | · ; 2 o | 2, 2 | 5,
b, 42 | 55, 42 | 55, 42 | 7,

, 5725 | 34, 4·34 | 522, 0 | 02,

b, - 645 | 6545, 6756 | 7257, 6146 | 7256,

a, | 1, 2 | 55, 42 | 55,

d, 2 | 0 | 032, 1765 | 117,

b, 6 ·56 | 7171, 2312 | 3 | ,

a, 7 2 | 5, 7 | 1, 17 | 6,

c, 6543 | 4, 2·5 | 5, 4·5 | 5, ·27 | 331, 442 |

me D'u-ne nouvel-le ardeur.

c, 30 | 6, 7·1 | 7, 6·5 | 5 | 0

a, 06 | 2, 5·1 | 2, 2 | 5, ·7 | 1, 2

d 543, 2312 | 765, 24 | 5 | 017, 6543

L'objet qui

b 0 | | · 0 · 5 | 5, 1

b 3, 4 · 34 | 51, 22 | 554, 3432 | 11, 31

c 2 , 0·5 | 531, 131 | 575 2 | · 16,

rè------------------------------------gne

c 176, 5645 | 3·2, 1234 | 5, ·645 | 6·7,

b 5 ·5 , 11, 11 | 77, 77 | 66,

c, 4 1 6 | 5 5 2, 5 2 7 2 | 5 | 5 1 3, 5 |
dans mon âme Des mor-tels et des dieux doit
b, 1 ·6 | 2, 2 1 7 | 1, 1 ·2 | 3, ·1 |
a 6 6 | 5, 4 | 3, 2 | 1, ·6 |

d ·, 5 · 4 | 5 5 2, 7 5 2 7 | 5, o | ·, · 2 6 7
être le vainqueur ; Chaque instant il m'en-
b 6 6, 6 2 | 7 | o, 2 3 | 4, 4 5 |
x 2, 2 | 5 | o, ·5 | 2 2, o 2 |

b 1, ·2 1 2 | 3 5 3, 1 | ·5 3, 5 | ·4 1, 4 3 | 2 5 1, 6 |
flam--|
b 3, ·4 3 4 | 5, ·6 5 6 | 7, ·1 5 7 | 6, ·7 6 7 | 1, ·2 6 1 ||
a 6 6, o 6 | 3, o | 3 3, 3 3 | 4, o | 4 4, 4 4 |

d ·4 1, 5 | ·4 3, 4 | ·3 2, 2 ·3 | 7 2 5, 2 7 5 2 | 7, 1 |
----me D'une nou-velle ar- deur, il m'en-
c 7, | 6, 7 1 | 1, 7 1 | 2 ·, | 4, 3 |
b 5, 3 | 4, ·3 2 | 5, 1 | 5 o

c 5, | o 5 1 3, 2 5 7 2 | 3 5 1 2, 2 ·1 2 | 3 5 1 2, 2 ·1 2 |
flam-me, il m'en
c 2, ·5 | 5 | o 5, 5
a 5, 4 | 3 1, 7 5 | 1 1, 7 5 | 1 1, 7 5 |

d 353, 1351 | 6·7, 7· 67 | 155, o |
flam --
b 1, · 271 | 2171, 2312 | 3513, 2472 |
a 3 | 4, 5 | 1 1, 75

c o5, 5 | o, 5 | ·65, 4321 | 4 |
------------------------------ me, il m'en-
c 3512, 2· 12 | 343, 1254 | 6, 6o | 1, 1
b 11, 75 | 1, 1 | 4, 6 | ·17, 6543

d o65, 4321 | 721, 7176 | 5 | 2, 3· 4 |
flam ------------------------------me D'une nou-
c 4 | · | ·, 4o | 7, 5·1 |
b 2 | 5 | o56, 7123 | 4, 3·1

d 3, 2·1 | 1, o53 | 6411, ·46 | 511, ·53
vel-le ardeur.
c 1, 7·1 | 1 | o |
b 5, 5 | 11, 11 | 44, 44 | 33, 33

c 6411, ·46 | 511, ·53 | 66, ·71 | 21, ·76 |
a 44, 44 | 1, o | 44, 44 | 44, 44 |
c 76, 5524 | 3513, 2572 | 3512, 2·12 |
a 5, o | o1, 75 | 11, 75 |

d 3512, 2·12 | 3512, 2·12 | 131, 5135 | 1 Fin.
a 1 1, 75 | 1, 4 5 | 131, 5135 | 1 Fin.

Je m'a-ban-don-ne a mon a-mour ex-trê-me, Et je
c 0·3,3 6 | 5 | 6, 7 1 | 2, ·7 | 1 | 6, 1·2 |
a 6, 1 6 | 3,2 | 1, 2·1 | 7, 3 | 6 | 0, 6 |

c 0 | ·361, 7357 | 1367, 7·67 | 1367,
fixe à ja-mais
c 7, 7·6 | 3 |
b 5, 4 | 36, 53 | 66, 53 | 6,

c, 7·67 | 131, 6146 | 3, 2 3 | 3 | 55, 55 |
mes plai-sirs en ces lieux : C'est où l'on
c, 7·1 | 7, ·6 5 | 5, 4·3 | 3 | 1, 1·5 |
a, 5 | 6. | 7, 7 | 3 | 33. 33

c 55, 43 | 2, 0 | · | 77, 77 | 3 | 6,
ai-me que sont les cieux ; C'est où l'on aime que
b 6, 60 | 2, ·12 | 7 | 3, ·37 | 1, 10 |, 2
b 4, 0 | 44, 44 | 5,0 | 55, 55 | 6,5 | 4,

c, ·67 | 5 | 0.5, 5.1 | 176,5645 | 317,6543 |
sont les cieux. L'ob-jet qui
c, ·12 | 3 | 0 | ·, ·5 | 5, ·1
b, · | 3 | 0 | 05, 75 | 11, 31 |

ESSAI

SUR

L'ORIGINE DES LANGUES (*),

OU IL EST PARLÉ

DE LA MÉLODIE ET DE L'IMITATION MUSICALE.

CHAPITRE PREMIER.

Des divers moyens de communiquer nos pensées.

La parole distingue l'homme entre les animaux : le langage distingue les nations entre elles; on ne connaît d'où est un homme qu'après qu'il a parlé. L'usage et le besoin font apprendre à chacun la langue de son pays; mais qu'est-ce qui fait que cette langue est celle de son pays et non pas d'un autre? Il faut bien remonter, pour le dire, à quelque raison qui tienne au local, et qui soit antérieure aux mœurs mêmes : la parole, étant la première institution sociale, ne doit sa forme qu'à des causes naturelles.

Sitôt qu'un homme fut reconnu par un autre

(*) Une note de l'auteur, au Livre IV de l'*Emile*, nous apprend qu'il avait d'abord intitulé cet ouvrage : *Essai sur le principe de la mélodie.*

pour un être sentant, pensant, semblable à lui, le désir ou le besoin de lui communiquer ses sentimens et ses pensées lui en fit chercher les moyens. Ces moyens ne peuvent se tirer que des sens, les seuls instrumens par lesquels un homme puisse agir sur un autre. Voilà donc l'institution des signes sensibles pour exprimer la pensée. Les inventeurs du langage ne firent pas ce raisonnement, mais l'instinct leur en suggéra la conséquence.

Les moyens généraux par lesquels nous pouvons agir sur les sens d'autrui se bornent à deux, savoir, le mouvement et la voix. L'action du mouvement est immédiate par le toucher, ou médiate par le geste : la première, ayant pour terme la longueur du bras, ne peut se transmettre à distance : mais l'autre atteint aussi loin que le rayon visuel. Ainsi restent seulement la vue et l'ouïe pour organes passifs du langage entre des hommes dispersés.

Quoique la langue du geste et celle de la voix soient également naturelles, toutefois la première est plus facile et dépend moins des conventions : car plus d'objets frappent nos yeux que nos oreilles, et les figures ont plus de variété que les sons; elles sont aussi plus expressives et disent plus en moins de temps. L'amour, dit-on, fut l'inventeur du dessin; il put inventer aussi la parole, mais moins heureusement. Peu content d'elle, il la dédaigne; il a des manières plus vives de s'exprimer. Que celle qui traçait avec tant de plaisir l'ombre

de son amant lui disait de choses! Quels sons eût-elle employés pour rendre ce mouvement de baguette?

Nos gestes ne signifient rien que notre inquiétude naturelle; ce n'est pas de ceux-là que je veux parler. Il n'y a que les Européens qui gesticulent en parlant : on dirait que toute la force de leur langue est dans leurs bras : ils y ajoutent encore celle des poumons, et tout cela ne leur sert de guère. Quand un Franc s'est bien démené, s'est bien tourmenté le corps à dire beaucoup de paroles, un Turc ôte un moment la pipe de sa bouche dit deux mots à demi-voix, et l'écrase d'une sentence.

Depuis que nous avons appris à gesticuler, nous avons oublié l'art des pantomimes, par la même raison qu'avec beaucoup de belles grammaires nous n'entendons plus les symboles des Egyptiens. Ce que les anciens disaient le plus vivement, ils ne l'exprimaient pas par des mots, mais par des signes; ils ne le disaient pas, ils le montraient.

Ouvrez l'histoire ancienne, vous la trouverez pleine de ces manières d'argumenter aux yeux, et jamais elles ne manquent de produire un effet plus assuré que tous les discours qu'on aurait pu mettre à la place. L'objet offert avant de parler ébranle l'imagination, excite la curiosité, tient l'esprit en suspens et dans l'attente de ce qu'on va dire. J'ai remarqué que les Italiens et les Proven-

çaux, chez qui pour l'ordinaire le geste précède le discours, trouvent ainsi le moyen de se faire mieux écouter, et même avec plus de plaisir. Mais le langage le plus énergique est celui où le signe a tout dit avant qu'on parle. Tarquin, Thrasybule, abattant les têtes des pavots, Alexandre appliquant son cachet sur la bouche de son favori, Diogène se promenant devant Zénon, ne parlaient-ils pas mieux qu'avec des mots? Quel circuit de paroles eût aussi bien exprimé les mêmes idées? Darius, engagé dans la Scythie avec son armée, reçoit de la part du roi des Scythes une grenouille, un oiseau, une souris, et cinq flèches : le héraut remet son présent en silence, et part. Cette terrible harangue fut entendue, et Darius n'eut plus grande hâte que de regagner son pays comme il put. Substituez une lettre à ces signes : plus elle sera menaçante, moins elle effraiera; ce ne sera plus qu'une gasconnade dont Darius n'aurait fait que rire.

Quand le Lévite d'Ephraïm voulut venger la mort de sa femme, il n'écrivit point aux tribus d'Israël; il divisa le corps en douze pièces, et les leur envoya. A cet horrible aspect, ils courent aux armes en criant tout d'une voix : *Non, jamais rien de tel n'est arrivé dans Israël, depuis le jour que nos pères sortirent d'Egypte jusqu'à ce jour.* Et la tribu de Benjamin fut exterminée (1).

(1) Il n'en resta que six cents hommes, sans femmes ni enfans.

De nos jours, l'affaire, tournée en plaidoyers, en discussions, peut-être en plaisanteries, eût traîné en longueur, et le plus horrible des crimes fût demeuré impuni. Le roi Saül, revenant du labourage, dépeça de même les bœufs de sa charrue, et usa d'un signe semblable pour faire marcher Israël au secours de la ville de Jabès. Les prophètes des Juifs, les législateurs des Grecs, offrant souvent au peuple des objets sensibles, lui parlaient mieux par ces objets qu'ils n'eussent fait par de longs discours; et la manière dont Athénée rapporte que l'orateur Hypéride fit absoudre la courtisane Phryné, sans alléguer un seul mot pour sa défense, est encore une éloquence muette, dont l'effet n'est pas rare dans tous les temps.

Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles. Il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'Horace à cet égard. On voit même que les discours les plus éloquens sont ceux où l'on enchâsse le plus d'images; et les sons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils font l'effet des couleurs.

Mais lorsqu'il est question d'émouvoir le cœur et d'enflammer les passions, c'est tout autre chose. L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même, où d'un coup d'œil vous avez tout vu. Supposez une situation de douleur parfaitement connue; en voyant la personne affligée vous serez diffici-

tement ému jusqu'à pleurer; mais laissez-lui le temps de vous dire tout ce qu'elle sent, et bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scènes de tragédie font leur effet (1). La seule pantomime sans discours vous laissera presque tranquille; le discours sans geste vous arrachera des pleurs. Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accens; et ces accens qui nous font tressaillir, ces accens auxquels on ne peut dérober son organe, pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvemens qui les arrachent, et nous font sentir ce que nous entendons. Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons.

Ceci me fait penser que si nous n'avions jamais eu que des besoins physiques, nous aurions fort bien pu ne parler jamais, et nous entendre parfaitement par la seule langue du geste. Nous aurions pu établir des sociétés peu différentes de ce qu'elles sont aujourd'hui, ou qui même auraient marché mieux à leur but. Nous aurions pu instituer des lois, choisir des chefs, inventer des arts, établir le commerce, et faire, en un mot, presque autant de choses que nous en faisons par le se-

(1) J'ai dit ailleurs pourquoi les malheurs feints nous touchent bien plus que les véritables. Tel sanglote à la tragédie, qui n'eut de ses jours pitié d'aucun malheureux. L'invention du théâtre est admirable pour enorgueillir notre amour propre de toutes les vertus que nous n'avons point.

cours de la parole. La langue épistolaire des salams (1) transmet, sans crainte des jaloux, les secrets de la galanterie orientale à travers les harems les mieux gardés. Les muets du grand-seigneur s'entendent entre eux, et entendent tout ce qu'on leur dit par signes, tout aussi bien qu'on peut le dire par le discours. Le sieur Pereyre (*), et ceux qui, comme lui, apprennent aux muets non-seulement à parler, mais à savoir ce qu'ils disent, sont bien forcés de leur apprendre auparavant une autre langue non moins compliquée, à l'aide de laquelle ils puissent leur faire entendre celle-là.

Chardin dit qu'aux Indes les facteurs se prenant la main l'un à l'autre, et modifiant leurs attouchemens d'une manière que personne ne peut apercevoir, traitent ainsi publiquement, mais en secret, toutes leurs affaires sans s'être dit un seul mot. Supposez ces facteurs aveugles, sourds et muets, ils ne s'entendront pas moins entre eux; ce qui montre que des deux sens par lesquels

(1) Les salams sont des multitudes de choses les plus communes, comme une orange, un ruban, du charbon, etc., dont l'envoi forme un sens connu de tous les amans dans les pays où cette langue est en usage.

(*) Son véritable nom était *Pereyra* (Jacob Rodriguez), espagnol de naissance. Il fut appelé à Paris en 1760, reçut une pension du roi, et ouvrit la carrière au célèbre abbé de l'Épée. Buffon fut témoin de ses succès, et en donne une haute idée dans son Histoire naturelle de l'Homme. Voyez l'article consacré au sens de l'ouie.

nous sommes actifs, un seul suffirait pour nous former un langage.

Il paraît encore par les mêmes observations que l'invention de l'art de communiquer nos idées dépend moins des organes qui nous servent à cette communication, que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ses organes à cet usage, et qui, si ceux-là lui manquaient, lui en feraient employer d'autres à la même fin. Donnez à l'homme une organisation tout aussi grossière qu'il vous plaira : sans doute il acquerra moins d'idées; mais pourvu seulement qu'il y ait entre lui et ses semblables quelque moyen de communication par lequel l'un puisse agir et l'autre sentir, ils parviendront à se communiquer enfin tout autant d'idées qu'ils en auront.

Les animaux ont pour cette communication une organisation plus que suffisante, et jamais aucun d'eux n'en a fait cet usage. Voilà, ce me semble, une différence bien caractéristique. Ceux d'entre eux qui travaillent et vivent en commun, les castors, les fourmis, les abeilles, ont quelque langue naturelle pour s'entre-communiquer, je n'en fais aucun doute. Il y a même lieu de croire que la langue des castors et celle des fourmis sont dans le geste et parlent seulement aux yeux. Quoi qu'il en soit, par cela même que les unes et les autres de ces langues sont naturelles, elles ne sont pas acquises; les animaux qui les parlent les ont en naissant : ils les ont tous, et partout la

la même; ils n'en changent point, ils n'y font pas le moindre progrès. La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait des progrès, soit en bien, soit en mal, et pourquoi les animaux n'en font point. Cette seule distinction paraît mener loin : on l'explique, dit-on, par la différence des organes. Je serais curieux de voir cette explication.

CHAPITRE II.

Que la première invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des passions.

Il est donc à croire que les besoins dictèrent les premiers gestes, et que les passions arrachèrent les premières voix. En suivant avec ces distinctions la trace des faits, peut-être faudrait-il raisonner sur l'origine des langues tout autrement qu'on a fait jusqu'ici. Le génie des langues orientales, les plus anciennes qui nous soient connues, dément absolument la marche didactique qu'on imagine dans leur composition. Ces langues n'ont rien de méthodique et de raisonné; elles sont vives et figurées. On nous fait du langage des premiers hommes des langues de géomètres, et nous voyons que ce furent des langues de poëtes.

Cela dut être. On ne commença pas par raisonner, mais par sentir. On prétend que les hommes inventèrent la parole pour exprimer leurs

besoins; cette opinion me paraît insoutenable. L'effet naturel des premiers besoins fut d'écarter les hommes et non de les rapprocher. Il le fallait ainsi pour que l'espèce vînt à s'étendre, et que la terre se peuplât promptement; sans quoi le genre humain se fût entassé dans un coin du monde, et tout le reste fût demeuré désert.

De cela seul il suit avec évidence que l'orgine des langues n'est point due aux premiers besoins des hommes; il serait absurde que de la cause qui les écarte vînt le moyen qui les unit. D'où peut donc venir cette origine? Des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes, que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui leur ont arraché les premières voix. Les fruits ne se dérobent point à nos mains, on peut s'en nourrir sans parler; on poursuit en silence la proie dont on veut se repaître : mais pour émouvoir un jeune cœur, pour repousser un agresseur injuste, la nature dicte des accens, des cris, des plaintes. Voilà les plus anciens mots inventés, et voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques. Tout ceci n'est pas vrai sans distinction; mais j'y reviendrai ci-après.

CHAPITRE III.

Que le premier langage dut être figuré.

Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître; le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appela les choses de leur vrai nom que quand on les vit sous leur véritable forme. D'abord on ne parla qu'en poésie; on ne s'avisa de raisonner que long-temps après.

Or, je sens bien qu'ici le lecteur m'arrête, et me demande comment une expression peut être figurée avant d'avoir un sens propre, puisque ce n'est que dans la translation du sens que consiste la figure. Je conviens de cela; mais pour m'entendre, il faut substituer l'idée que la passion nous présente au mot que nous transposons; car on ne transpose les mots que parce qu'on transpose aussi les idées : autrement le langage figuré ne signifierait rien. Je réponds donc par un exemple.

Un homme sauvage en rencontrant d'autres se sera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands et plus forts que lui-même; il leur aura donné le nom de *géans*. Après beaucoup d'expériences, il aura reconnu que ces prétendus géans n'étant ni plus grands ni plus forts que lui, leur stature ne convenait point à

l'idée qu'il avait d'abord attachée au mot de géant Il inventera donc un autre nom commun à eux et à lui, tel par exemple que le nom d'*homme*, et laissera celui du *géant* à l'objet faux qui l'avait frappé durant son illusion. Voilà comment le mot figuré naît avant le mot propre, lorsque la passion nous fascine les yeux, et que la première idée qu'elle nous offre n'est pas celle de la vérité. Ce que j'ai dit des mots et des noms est sans difficulté pour les tours de phrases. L'image illusoire offerte par la passion se montrant la première, le langage qui lui répondait fut aussi le premier inventé; il devint ensuite métaphorique, quand l'esprit éclairé, reconnaissant sa première erreur, n'en employa les expressions que dans les mêmes passions qui l'avaient produite.

CHAPITRE IV.

Des caractères distinctifs de la première langue, et des changemens qu'elle dut éprouver.

Les simples sons sortent naturellement du gosier, la bouche est naturellement plus ou moins ouverte; mais les modifications de la langue et du palais, qui font articuler, exigent de l'attention, de l'exercice; on ne les fait point sans vouloir les faire; tous les enfans ont besoin de les apprendre, et plusieurs n'y parviennent pas aisément. Dans toutes les langues, les exclamations les plus vives sont inarticulées; les cris, les gémissemens, sont

de simples voix; les muets, c'est-à-dire les sourds, ne poussent que des sons inarticulés. Le père Lamy ne conçoit pas même que les hommes en eussent pu jamais inventer d'autres, si Dieu ne leur eût expressément appris à parler. Les articulations sont en petit nombre; les sons sont en nombre infini; les accens qui les marquent peuvent se multiplier de même. Toutes les notes de la musique sont autant d'accens. Nous n'en avons, il est vrai, que trois ou quatre dans la parole; mais les Chinois en ont beaucoup davantage : en revanche, ils ont moins de consonnes. A cette source de combinaisons ajoutez celle des temps ou de la quantité, et vous aurez non-seulement plus de mots, mais plus de syllabes diversifiées que la plus riche des langues n'en a besoin.

Je ne doute point qu'indépendamment du vocabulaire et de la syntaxe, la première langue, si elle existait encore, n'eût gardé des caractères originaux qui la distingueraient de toutes les autres. Non-seulement tous les tours de cette langue devaient être en images, en sentimens, en figures; mais dans sa partie mécanique elle devrait répondre à son premier objet, et présenter aux sens, ainsi qu'à l'entendement, les expressions presque inévitables de la passion qui cherche à se communiquer.

Comme les voix naturelles sont inarticulées, les mots auraient peu d'articulations; quelques consonnes interposées, effaçant l'hiatus des voyel-

les, suffiraient pour les rendre coulantes et faciles à prononcer. En revanche les sons seraient très-variés, et la diversité des accens multiplierait les mêmes voix; la quantité, le rhythme, seraient de nouvelles sources de combinaisons; en sorte que les voix, les sons, l'accent, le nombre, qui sont de la nature, laissant peu de chose à faire aux articulations, qui sont de convention, l'on chanterait au lieu de parler; la plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée (*) s'y ferait sentir continuellement.

Cette langue aurait beaucoup de synonymes pour exprimer le même être par ses différens rapports (1); elle aurait peu d'adverbes et de mots abstraits pour exprimer ces mêmes rapports. Elle aurait beaucoup d'augmentatifs, de diminutifs, de mots composés, de particules explétives, pour donner de la cadence aux périodes et de la rondeur aux phrases; elle aurait beaucoup d'irrégularités et d'anomalies; elle négligerait l'analogie grammaticale pour s'attacher à l'euphonie, au nombre, à l'harmonie, et à la beauté des sons. Au lieu d'argumens elle aurait des sentences; elle persuaderait sans convaincre, et peindrait sans raisonner; elle ressemblerait à la langue chinoise

(*) Figure par laquelle un mot imite le son naturel de ce qu'il signifie; tels sont *glouglou*, *cliquetis*, *trictrac*, etc.

(1) On dit que l'arabe a plus de mille mots différens pour *chameau*, plus de cent pour dire un *glaive*, etc.

a certains égards; à la grecque, à d'autres; à l'arabe, à d'autres. Etendez ces idées dans toutes leurs branches, et vous trouverez que le Cratyle de Platon n'est pas si ridicule qu'il paraît l'être. (*)

CHAPITRE V.

De l'Écriture

Quiconque étudiera l'histoire et le progrès des langues verra que plus les voix deviennent monotones, plus les consonnes se multiplient, et qu'aux accens qui s'effacent, aux quantités qui s'égalisent, on supplée par des combinaisons grammaticales et par de nouvelles articulations : mais ce n'est qu'à force de temps que se font ces changemens. A mesure que les besoins croissent, que les affaires s'embrouillent, que les lumières s'étendent, le langage change de caractère; il devient

(*) C'est le titre d'un des plus intéressans dialogues de Platon. Le personnage qu'il y introduit sous le nom de Cratyle soutient que les noms ont une vérité inhérente, intrinsèque, telle enfin qu'il ne dépend pas de la volonté des hommes d'en changer la signification. Dans ce système, le mot *soleil*, par exemple, exprimerait tellement la nature de cet astre, que le consentement universel des hommes n'eût pu lui faire signifier *la terre*. Platon, ou Socrate, que Platon fait parler dans le même dialogue, recherche d'abord et expose toutes les raisons à l'appui de ce système, puis finit par le combattre et en montrer l'insuffisance. Il condamne en définitif ce système dangereux qui tendrait à substituer l'étude des noms à celle des choses.

plus juste et moins passionné; il substitue aux sentimens les idées; il ne parle plus au cœur, mais à la raison. Par là même l'accent s'éteint, l'articulation s'étend, la langue devient plus exacte, plus claire, mais plus traînante, plus sourde, et plus froide. Ce progrès me paraît tout-à-fait naturel.

Un autre moyen de comparer les langues et de juger de leur ancienneté se tire de l'écriture, et cela en raison inverse de la perfection de cet art. Plus l'écriture est grossière, plus la langue est antique. La première manière d'écrire n'est pas de peindre les sons, mais les objets mêmes, soit directement, comme faisaient les Mexicains; soit par des figures allégoriques, comme firent autrefois les Egyptiens. Cet état répond à la langue passionnée, et suppose déjà quelque société et des besoins que les passions ont fait naître.

La seconde manière est de représenter les mots et les propositions par des caractères conventionnels; ce qui ne peut se faire que quand la langue est tout à-fait formée et qu'un peuple entier est uni par des lois communes, car il y a déjà ici double convention : telle est l'écriture des Chinois; c'est là véritablement peindre les sons et parler aux yeux.

La troisième est de décomposer la voix parlante à un certain nombre de parties élémentaires, soit vocales, soit articulées, avec lesquelles on puisse former tous les mots et toutes les syllabes

imaginables. Cette manière d'écrire, qui est la nôtre, a dû être imaginée par des peuples commerçans, qui, voyageant en plusieurs pays et ayant à parler plusieurs langues, furent forcés d'inventer des caractères qui puissent être communs à toutes. Ce n'est pas précisément peindre la parole, c'est l'analyser.

Ces trois manières d'écrire répondent assez exactement aux trois divers états sous lesquels on peut considérer les hommes rassemblés en nation. La peinture des objets convient aux peuples sauvages; les signes des mots et des propositions, aux peuples barbares; et l'alphabet, aux peuples policés.

Il ne faut donc pas penser que cette dernière invention soit une preuve de la haute antiquité du peuple inventeur. Au contraire, il est probable que le peuple qui l'a trouvée avait en vue une communication plus facile avec d'autres peuples parlant d'autres langues, lesquels du moins étaient ses contemporains et pouvaient être plus anciens que lui. On ne peut pas dire la même chose des deux autres méthodes. J'avoue cependant que, si l'on s'en tient à l'histoire et aux faits connus, l'écriture par alphabet paraît remonter aussi haut qu'aucune autre. Mais il n'est pas surprenant que nous manquions de monumens des temps où l'on n'écrivait pas.

Il est peu vraisemblable que les premiers qui s'avisèrent de résoudre la parole en signes élé-

mentaires aient fait d'abord des divisions bien exactes. Quand ils s'aperçurent ensuite de l'insuffisance de leur analyse, les uns, comme les Grecs, multiplièrent les caractères de leur alphabet; les autres se contentèrent d'en varier le sens ou le son par des positions ou combinaisons différentes. Ainsi paraissent écrites les inscriptions des ruines de Tchelminar, dont Chardin nous à tracé des ectypes. On n'y distingue que deux figures ou caractères (1), mais de diverses grandeurs et posés en différens sens. Cette langue inconnue, et d'une antiquité presque effrayante, devait pourtant être alors bien formée, à en juger par la perfection des arts qu'annonce la beauté des caractères (2) et les monumens admirables où se trouvent ces inscriptions. Je ne sais pourquoi l'on parle si peu de ces étonnantes ruines : quand j'en lis la description dans Chardin, je me crois transporté dans un autre monde. Il me semble que tout cela donne furieusement à penser.

(1) « Des gens s'étonnent, dit Chardin, que deux figures « puissent faire tant de lettres; mais, pour moi, je ne vois pas « là de quoi s'étonner si fort, puisque les lettres de notre alpha- « bet, qui sont au nombre de vingt-trois, ne sont pourtant com- « posées que de deux lignes, la droite et la circulaire; c'est-à- « dire qu'avec un C et un I on fait toutes les lettres qui compo- « sent nos mots. »

(2) « Ce caractère paraît fort beau, et n'a rien de confus ni « de barbare. L'on dirait que les lettres auraient été dorées; car « il y en a plusieurs, et surtout des majuscules, où il paraît en- « core de l'or : et c'est assurément quelque chose d'admirable et

L'art d'écrire ne tient point à celui de parler. Il tient à des besoins d'une autre nature, qui naissent plus tôt ou plus tard, selon des circonstances tout-à fait indépendantes de la durée des peuples, et qui pourraient n'avoir jamais eu lieu chez des nations très-anciennes. On ignore durant combien de siècles l'art des hiéroglyphes fut peut-être la seule écriture des Egyptiens; et il est prouvé qu'une telle écriture peut suffire à un peuple policé, par l'exemple des Mexicains, qui en avaient une encore moins commode.

En comparant l'alphabet cophte à l'alphabet syriaque ou phénicien, on juge aisément que l'un vient de l'autre; et il ne serait pas étonnant que

« d'inconcevable que l'air n'ait pu manger cette dorure durant « tant de siècles. Du reste, ce n'est pas merveille qu'aucun de « tous les savans du monde n'ait jamais rien compris à cette « écriture, puisqu'elle n'approche en aucune manière d'aucune « écriture qui soit venue à notre connaissance; au lieu que « toutes les écritures connues aujourd'hui, excepté le chinois, « ont beaucoup d'affinité entre elles et paraissent venir de la « même source. Ce qu'il y a en ceci de plus merveilleux, est que « les Guèbres, qui sont les restes des anciens Perses, et qui en « conservent et perpétuent la religion, non-seulement ne con- « naissent pas mieux ces caractères que nous, mais que leurs ca- « ractères n'y ressemblent pas plus que les nôtres. D'où il s'en- « suit ou que c'est un caractère de cabale, ce qui n'est pas « vraisemblable, puisque ce caractère est le commun et naturel « de l'édifice en tous endroits, et qu'il n'y en a pas d'autre du « même ciseau, ou qu'il est d'une si grande antiquité que nous « n'oserions presque le dire. » En effet, Chardin ferait présumer sur ce passage que, du temps de Cyrus et des mages, ce caractère était déjà oublié, et tout aussi peu connu qu'aujourd'hui.

ce dernier fût l'original; ni que le peuple le plus moderne eût à cet égard instruit le plus ancien. Il est clair aussi que l'alphabet grec vient de l'alphabet phénicien; l'on voit même qu'il doit en venir. Que Cadmus ou quelque autre l'ait apporté de Phénicie, toujours paraît-il certain que les Grecs ne l'allèrent pas chercher et que les Phéniciens l'apportèrent eux-mêmes; car, des peuples de l'Asie et de l'Afrique, ils furent les premiers et presque les seuls (1) qui commercèrent en Europe, et ils vinrent bien plus tôt chez les Grecs que les Grecs n'allèrent chez eux : ce qui ne prouve nullement que le peuple grec ne soit pas aussi ancien que le peuple de Phénicie.

D'abord les Grecs n'adoptèrent pas seulement les caractères des Phéniciens, mais même la direction de leurs lignes de droite à gauche. Ensuite ils s'avisèrent d'écrire par sillons, c'est-à-dire en retournant de la gauche à la droite, puis de la droite à la gauche, alternativement (2). Enfin, ils écrivirent, comme nous faisons aujourd'hui, en recommençant toutes les lignes de gauche à droite. Ce progrès n'a rien que de naturel : l'écriture par sillons est, sans contredit, la plus commode à lire. Je suis même étonné qu'elle ne se soit pas établie

(1) Je compte les Carthaginois pour Phéniciens, puisqu'ils étaient une colonie de Tyr.

(2) Voyez Pausanias, Arcad. Les Latins, dans les commencemens, écrivirent de même; et de là, selon Marius Victorinus, est venu le mot de *versus*.

avec l'impression; mais étant difficile a écrire à la main, elle dut s'abolir quand les manuscrits se multiplièrent.

Mais, bien que l'alphabet grec vienne de l'alphabet phénicien, il ne s'ensuit point que la langue grecque vienne de la phénicienne. Une de ces propositions ne tient point à l'autre, et il paraît que la langue grecque était déjà fort ancienne, que l'art d'écrire était récent et même imparfait chez les Grecs. Jusqu'au siége de Troie, ils n'eurent que seize lettres, si toutefois ils les eurent. On dit que Palamède en ajouta quatre, et Simonide les quatre autres. Tout celà est pris d'un peu loin. Au contraire, le latin, langue plus moderne, eut, presque dès sa naissance, un alphabet complet, dont cependant les premiers Romains ne se servaient guère, puisqu'ils commencèrent si tard d'écrire leur histoire, et que les lustres ne se marquaient qu'avec des clous.

Du reste il n'y a pas une quantité de lettres ou élémens de la parole absolument déterminée; les uns en ont plus, les autres moins, selon les langues et selon les diverses modifications qu'on donne aux voix et aux consonnes. Ceux qui ne comptent que cinq voyelles se trompent fort : les Grecs en écrivaient sept, les premiers Romains six (1); MM. de Port-Royal en comptent dix,

(1) *Vocales quas græcè septem, Romulus sex, usus posterior quinque commemorat, Y velut græcâ rejectâ.* Mart. Capel., Lib. III.

M. Duclos dix-sept; et je ne doute pas qu'on n'en trouvât beaucoup davantage, si l'habitude avait rendu l'oreille plus sensible et la bouche plus exercée aux diverses modifications dont elles sont susceptibles. A proportion de la délicatesse de l'organe, on trouvera plus ou moins de modifications entre l'*a* aigu et l'*o* grave, entre l'*i* et l'*e* ouvert, etc. C'est ce que chacun peut éprouver, en passant d'une voyelle à l'autre par une voix continue et nuancée; car on peut fixer plus ou moins de ces nuances et les marquer par des caractères particuliers, selon qu'à force d'habitude on s'y est rendu plus ou moins sensible; et cette habitude dépend des sortes de voix usitées dans le langage, auxquelles l'organe se forme insensiblement. La même chose peut se dire à peu près des lettres articulées ou consonnes. Mais la plupart des nations n'ont pas fait ainsi; elles ont pris l'alphabet les unes des autres, et représenté, par les mêmes caractères, des voix et des articulations très-différentes; ce qui fait que, quelque exacte que soit l'orthographe, on lit toujours ridiculement une autre langue que la sienne, à moins qu'on n'y soit extrêmement exercé.

L'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altère; elle n'en change pas les mots, mais le génie; elle substitue l'exactitude à l'expression. L'on rend ses sentimens quand on parle, et ses idées quand on écrit. En écrivant, on est forcé de prendre tous les mots dans l'accep-

tion commune; mais celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît; moins gêné pour être clair, il donne plus à la force, et il n'est pas possible qu'une langue qu'on écrit garde long-temps la vivacité de celle qui n'est que parlée. On écrit les voix et non pas les sons : or, dans une langue accentuée, ce sont les sons, les accens, les inflexions de toute espèce qui font la plus grande énergie du langage, et rendent une phrase, d'ailleurs commune, propre seulement au lieu où elle est. Les moyens qu'on prend pour suppléer à celui-là étendent, alongent la langue écrite, et, passant des livres dans le discours, énervent la parole même (1). En disant tout comme on l'écrirait, on ne fait plus que lire en parlant.

CHAPITRE VI.

S'il est probable qu'Homère ait su écrire.

Quoi qu'on nous dise de l'invention de l'alphabet grec, je la crois beaucoup plus moderne qu'on ne la fait, et je fonde principalement cette opi-

(1) Le meilleur de ces moyens, et qui n'aurait pas ce défaut, serait la ponctuation, si on l'eût laissée moins imparfaite. Pourquoi, par exemple, n'avons-nous pas de point vocatif? Le point interrogant, que nous avons, était beaucoup moins nécessaire; car, par la seule construction, on voit si l'on interroge ou si l'on n'interroge pas, au moins dans notre langue. *Venez-vous* et *vous*

nion sur le caractère de la langue. Il m'est venu bien souvent dans l'esprit de douter non-seulement qu'Homère sût écrire, mais même qu'on écrivît de son temps. J'ai grand regret que ce doute soit si formellement démenti par l'histoire de Bellérophon dans *l'Iliade;* comme j'ai le malheur, aussi bien que le P. Hardouin, d'être un peu obstiné dans mes paradoxes, si j'étais moins ignorant, je serais bien tenté d'étendre mes doutes sur cette histoire même, et de l'accuser d'avoir été, sans beaucoup d'examen, interpolée par les compilateurs d'Homère. Non-seulement, dans le reste de *l'Iliade*, on voit peu de traces de cet art, mais j'ose avancer que toute *l'Odyssée* n'est qu'un tissu de bêtises et d'inepties qu'une lettre ou deux eussent réduit en fumée, au lieu qu'on rend ce poëme raisonnable et même assez bien conduit, en supposant que ces héros aient ignoré l'écriture. Si *l'Iliade* eût été écrite, elle eût été beaucoup moins chantée, les rapsodes eussent été moins recherchés et se seraient moins multipliés. Aucun autre poëte n'a été ainsi chanté, si ce n'est le Tasse à Venise; encore n'est-ce que par les gondoliers, qui ne sont pas grands lecteurs. La diversité des dialectes employés par Homère forme encore un

---

venez ne sont pas la même chose. Mais comment distinguer par écrit un homme qu'on nomme d'un homme qu'on appelle? C'est là vraiment une équivoque qu'eût levée le point vocatif. La même équivoque se trouve dans l'ironie, quand l'accent ne la fait pas sentir.

préjugé très-fort. Les dialectes distingués par la parole se rapprochent et se confondent par l'écriture; tout se rapporte insensiblement à un modèle commun. Plus une nation lit et s'instruit, plus ses dialectes s'effacent; et enfin ils ne restent plus qu'en forme de jargon chez le peuple, qui lit peu et qui n'écrit point.

Or, ces deux poëmes étant postérieurs au siége de Troie, il n'est guère apparent que les Grecs qui firent ce siége connussent l'écriture, et que le poëte qui le chanta ne la connût pas. Ces poëmes restèrent long-temps écrits seulement dans la mémoire des hommes; ils furent rassemblés par écrit assez tard et avec beaucoup de peine. Ce fut quand la Grèce commença d'abonder en livres et et en poésie écrite, que tout le charme de celle d'Homère se fit sentir par comparaison. Les autres poëtes écrivaient, Homère seul avait chanté, et ces chants divins n'ont cessé d'être écoutés avec ravissement que quand l'Europe s'est couverte de barbares qui se sont mêlés de juger ce qu'il ne pouvaient sentir.

CHAPITRE VII.

De la Prosodie moderne.

Nous n'avons aucune idée d'une langue sonore et harmonieuse, qui parle autant par les sons que par les voix. Si l'on croit suppléer à

l'accent par les accens, on se trompe; on n'invente les accens que quand l'accent est déjà perdu (1). Il y a plus; nous croyons avoir des accens dans notre langue, et nous n'en avons point; nos prétendus accens ne sont que des voyelles,

(1) Quelques savans prétendent, contre l'opinion commune et contre la preuve tirée de tous les anciens manuscrits, que les Grecs ont connu et pratiqué dans l'écriture les signes appelés accens, et ils fondent cette opinion sur deux passages que je vais transcrire l'un et l'autre, afin que le lecteur puisse juger de leur vrai sens.

Voici le premier, tiré de Cicéron, dans son Traité de l'Orateur, liv. III, n° 44.

« Hanc diligentiam subsequitur modus etiam et forma verbo« rum, quod jam vereor ne huic Catulo videatur esse puerile. « Versus enim veteres illi in hac solutâ oratione propemodum, « hoc est, numeros quosdam nobis esse adhibendos putaverunt. « Interspirationis enim non defatigationis nostræ, neque libra« riorum notis, sed verborum et sententiarum modo, inter« punctas clausulas in orationibus esse voluerunt : idque prin« ceps Isocrates instituisse fertur, ut inconditam antiquorum « dicendi consuetudinem, delectationis atque aurium causâ « (quemadmodum scribit discipulus ejus Naucrates), numeris « adstringeret.

« Namque hæc duo musici, qui erant quondam iidem poëtæ, « machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum, ut et « verborum numero, et vocum modo, delectatione vincerent « aurium satietatem. Hæc igitur duo, vocis dico moderationem, « et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati pos« sit, à poëticâ ad eloquentiam traducenda duxerunt. »

Voici le second, tiré d'Isidore, dans ses Origines, liv. I, chap. 20.

« Præterea quædam sententiarum notæ apud celeberrimos « auctores fuerunt, quasque antiqui ad distinctionem scriptura« rum carminibus et historiis apposuerunt. Nota est figura pro-

ou des signes de quantité; ils ne marquent aucune variété de sons. La preuve est que ces accens se rendent tous ou par des temps inégaux, ou par des modifications des lèvres, de la langue ou du palais, qui font la diversité des voix; aucun par des modifications de la glotte, qui font la diversité des sons. Ainsi, quand notre circonflexe n'est pas une simple voix, il est une longue, ou il n'est rien. Voyons à présent ce qu'il était chez les Grecs.

Denys d'Halicarnasse dit que l'élévation du ton dans l'accent aigu et l'abaissement dans le grave étaient une quinte; ainsi l'accent prosodique était aussi musical, surtout le circonflexe, où la voix, après avoir monté d'une quinte, des-

---

« pria in litteræ modum posita, ad demonstrandum utamquam- « que verbi sententiarumque ac versuum rationem. Notæ autem « versibus apponuntur numero XXVI, quæ sunt nominibus « infrà scriptis, etc. »

Pour moi, je vois là que du temps de Cicéron les bons copistes pratiquaient la séparation des mots et certains signes équivalens à notre ponctuation. J'y vois encore l'invention du nombre et de la déclamation de la prose, attribuée à Isocrate. Mais je n'y vois point du tout les signes écrits, les accens : et quand je les y verrais, on n'en pourrait conclure qu'une chose que je ne dispute pas et qui rentre tout-à-fait dans mes principes, savoir, que, quand les Romains commencèrent à étudier le grec, les copistes, pour leur en indiquer la prononciation, inventèrent les signes des accens, des esprits, et de la prosodie; mais il ne s'ensuivrait nullement que ces signes fussent en usage parmi les Grecs, qui n'en avaient aucun besoin.

cendait d'une autre quinte sur la même syllabe (1). On voit assez, par ce passage et par ce qui s'y rapporte, que M. Duclos ne reconnaît point d'accent musical dans notre langue, mais seulement l'accent prosodique et l'accent vocal. On y ajoute un accent orthographique, qui ne change rien à la voix, ni au son, ni à la quantité, mais qui tantôt indique une lettre supprimée, comme le circonflexe, et tantôt fixe le sens équivoque d'un monosyllabe, tel que l'accent prétendu grave qui distingue *où* adverbe de lieu de *ou* particule disjonctive, et *à* pris pour article du même *a* pris pour verbe; cet accent distingue à l'œil seulement ces monosyllabes, rien ne les distingue à la prononciation (2). Ainsi la définition de l'accent que les Français ont généralement adoptée ne convient à aucun des accens de leur langue.

Je m'attends bien que plusieurs de leurs grammairiens, prévenus que les accens marquent élévation ou abaissement de voix, se récrieront encore ici au paradoxe; et, faute de mettre assez de soins à l'expérience, ils croiront rendre par les modifications de la glotte ces mêmes accens qu'ils

(1) M. Duclos, Remarques sur la grammaire générale et raisonnée, p. 30.

(2) On pourrait croire que c'est par ce même accent que les Italiens distinguent, par exemple, è verbe de e conjonction; mais le premier se distingue à l'oreille par un son plus fort et plus appuyé, ce qui rend vocal l'accent dont il est marqué : observation que le Buonmattei a eu tort de ne pas faire.

rendent uniquement en variant les ouvertures de la bouche ou les positions de la langue. Mais voici ce que j'ai à leur dire pour constater l'expérience et rendre ma preuve sans réplique.

Prenez exactement avec la voix l'unisson de quelque instrument de musique; et, sur cet unisson, prononcez de suite tous les mots français les plus diversement accentués que vous pourrez rassembler : comme il n'est pas ici question de l'accent oratoire, mais seulement de l'accent grammatical, il n'est pas même nécessaire que ces divers mots aient un sens suivi. Observez, en parlant ainsi, si vous ne marquez pas sur ce même son tous les accens aussi sensiblement, aussi nettement, que si vous prononciez sans gêne en variant votre ton de voix. Or, ce fait supposé, et il est incontestable, je dis que, puisque tous vos accens s'expriment sur le même ton, il ne marquent donc pas des sons différens. Je n'imagine pas ce qu'on peut répondre à cela.

Toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles n'a point d'accent musical déterminé. Si l'accent était déterminé, l'air le serait aussi; dès que le chant est arbitraire, l'accent est compté pour rien.

Les langues modernes de l'Europe sont toutes du plus au moins dans le même cas. Je n'en excepte pas même l'italienne. La langue italienne, non plus que la française, n'est point par elle-même une langue musicale. La différence est seu-

lement que l'une se prête à la musique, et que l'autre ne s'y prête pas.

Tout ceci mène à la confirmation de ce principe, que, par un progrès naturel, toutes les langues lettrées doivent changer de caractère, et perdre de la force en gagnant de la clarté; que, plus on s'attache à perfectionner la grammaire et la logique, plus on accélère ce progrès, et que, pour rendre bientôt une langue froide et monotone, il ne faut qu'établir des académies chez le peuple qui la parle.

On connaît les langues dérivées par la différence de l'orthographe à la prononciation. Plus les langues sont antiques et originales, moins il y a d'arbitraire dans la manière de les prononcer, par conséquent moins de complication de caractères pour déterminer cette prononciation. *Tous les signes prosodiques des anciens*, dit M. Duclos, *supposé que l'emploi en fût bien fixé, ne valaient pas encore l'usage.* Je dirai plus : ils y furent substitués. Les anciens Hébreux n'avaient ni points, ni accens; ils n'avaient pas même des voyelles. Quand les autres nations ont voulu se mêler de parler hébreu, et que les Juifs ont parlé d'autres langues, la leur a perdu son accent; il a fallu des points, des signes pour le régler; et cela a bien plus rétabli le sens des mots que la prononciation de la langue. Les Juifs de nos jours, parlant hébreu, ne seraient plus entendus de leurs ancêtres.

Pour savoir l'anglais, il faut l'apprendre deux fois; l'une à le lire, et l'autre à le parler. Si un Anglais lit à haute voix, et qu'un étranger jette les yeux sur le livre, l'étranger n'aperçoit aucun rapport entre ce qu'il voit et ce qu'il entend. Pourquoi cela? Parce que, l'Angleterre ayant été successivement conquise par divers peuples, les mots se sont toujours écrits de même, tandis que la manière de les prononcer a souvent changé. Il y a bien de la différence entre les signes qui déterminent le sens de l'écriture et ceux qui règlent la prononciation. Il serait aisé de faire avec les seules consonnes une langue fort claire par écrit, mais qu'on ne saurait parler. L'algèbre a quelque chose de cette langue-là. Quand une langue est plus claire par son orthographe que par sa prononciation, c'est un signe qu'elle est plus écrite que parlée : telle pouvait être la langue savante des Égyptiens; telles sont pour nous les langues mortes. Dans celles qu'on charge de consonnes inutiles, l'écriture semble même avoir précédé la parole : et qui ne croirait la polonaise dans ce cas-là? Si cela était, le polonais devrait être la plus froide de toutes les langues.

CHAPITRE VIII.

Différence générale et locale dans l'origine des langues.

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici convient aux langues primitives en général, et aux progrès qui

résultent de leur durée, mais n'explique ni leur origine ni leurs différences. La principale cause qui les distingue est locale, elle vient des climats où elles naissent, et de la manière dont elles se forment; c'est à cette cause qu'il faut remonter pour concevoir la différence générale et caractéristique qu'on remarque entre les langues du midi et celles du nord. Le grand défaut des Européens est de philosopher toujours sur les origines des choses d'après ce qui se passe autour d'eux. Ils ne manquent point de nous montrer les premiers hommes, habitant une terre ingrate et rude, mourant de froid et de faim, empressés à se faire un couvert et des habits; ils ne voient partout que la neige et les glaces de l'Europe, sans songer que l'espèce humaine, ainsi que toutes les autres, a pris naissance dans les pays chauds, et que sur les deux tiers du globe l'hiver est à peine connu. Quand on veut étudier les hommes, il faut regarder près de soi; mais, pour étudier l'homme, il faut apprendre à porter sa vue au loin; il faut d'abord observer les différences, pour découvrir les propriétés.

Le genre humain, né dans les pays chauds, s'étend de là dans les pays froids; c'est dans ceux-ci qu'il se multiplie et reflue ensuite dans les pays chauds. De cette action et réaction viennent les révolutions de la terre et l'agitation continuelle de ses habitans. Tâchons de suivre dans nos recherches l'ordre même de la nature. J'entre

dans une longue digression sur un sujet si rebattu qu'il en est trivial, mais auquel il faut toujours revenir, malgré qu'on en ait, pour trouver l'origine des institutions humaines.

CHAPITRE IX.

Formation des langues méridionales.

Dans les premiers temps (1), les hommes épars sur la face de la terre n'avaient de société que celle de la famille, de lois que celles de la nature, de langue que le geste, et quelques sons inarticulés (2). Ils n'étaient liés par aucune idée de fraternité commune; et n'ayant aucun arbitre que la force, ils se croyaient ennemis les uns des autres. C'étaient leur faiblesse et leur ignorance qui leur donnaient cette opinion. Ne connaissant rien, ils craignaient tout; ils attaquaient pour se défendre. Un homme abandonné seul sur la face de la terre,

(1) J'appelle les premiers temps ceux de la dispersion des hommes, à quelque âge du genre humain qu'on veuille en fixer l'époque.

(2) Les véritables langues n'ont point une origine domestique; il n'y a qu'une convention plus générale et plus durable qui les puisse établir. Les sauvages de l'Amérique ne parlent presque jamais que hors de chez eux; chacun garde le silence dans sa cabane, il parle par signes à sa famille; et ces signes sont peu fréquens, parce qu'un sauvage est moins inquiet, moins impatient qu'un Européen, qu'il n'a pas tant de besoins, et qu'il prend soin d'y pourvoir lui-même.

à la merci du genre humain, devait être un animal féroce. Il était prêt à faire aux autres tout le mal qu'il craignait d'eux. La crainte et la faiblesse sont les sources de la cruauté.

Les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumières. La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme, resterait éternellement inactive sans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laissons-nous émouvoir à la pitié? En nous transportant hors de nous-mêmes; en nous identifiant avec l'être souffrant. Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre; ce n'est pas dans nous, c'est dans lui que nous souffrons. Qu'on songe combien ce transport suppose de connaissances acquises. Comment imaginerais-je des maux dont je n'ai nulle idée? Comment souffrirais-je en voyant souffrir un autre, si je ne sais pas même qu'il souffre, si j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui et moi? Celui qui n'a jamais réfléchi ne peut être ni clément, ni juste, ni pitoyable; il ne peut pas non plus être méchant et vindicatif. Celui qui n'imagine rien ne sent que lui-même; il est seul au milieu du genre humain.

La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un seul objet n'a point de comparaison à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre, et toujours les mêmes dès son enfance, ne les compare point encore, parce que

l'habitude de les voir lui ôte l'attention nécessaire pour les examiner : mais à mesure qu'un objet nouveau nous frappe, nous voulons le connaître ; dans ceux qui nous sont connus nous lui cherchons des rapports. C'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nos yeux, et que ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.

Appliquez ces idées aux premiers hommes, vous verrez la raison de leur barbarie. N'ayant jamais rien vu que ce qui était autour d'eux, cela même ils ne le connaissaient pas ; ils ne se connaissaient pas eux-mêmes. Ils avaient l'idée d'un père, d'un fils, d'un frère, et non pas d'un homme. Leur cabane contenait tous leurs semblables ; un étranger, une bête, un monstre, étaient pour eux la même chose : hors eux et leur famille, l'univers entier ne leur était rien.

De là les contradictions apparentes qu'on voit entre les pères des nations : tant de naturel et tant d'inhumanité ; des mœurs si féroces et des cœurs si tendres ; tant d'amour pour leur famille et d'aversion pour leur espèce. Tous leurs sentimens, concentrés entre leurs proches, en avaient plus d'énergie. Tout ce qu'ils connaissaient leur était cher. Ennemis du reste du monde, qu'ils ne voyaient point et qu'ils ignoraient, ils ne haïssaient que ce qu'ils ne pouvaient connaître.

Ces temps de barbarie étaient le siècle d'or, non parce que les hommes étaient unis, mais parce

qu'ils étaient séparés. Chacun, dit-on, s'estimait le maître de tout; cela peut être : mais nul ne connaissait et ne désirait que ce qui était sous sa main; ses besoins, loin de le rapprocher de ses semblables, l'en éloignaient. Les hommes, si l'on veut, s'attaquaient dans la rencontre, mais ils se rencontraient rarement. Partout régnait l'état de guerre, et toute la terre était en paix.

Les premiers hommes furent chasseurs ou bergers, et non pas laboureurs; les premiers biens furent des troupeaux, et non pas des champs. Avant que la propriété de la terre fût partagée, nul ne pensait à la cultiver. L'agriculture est un art qui demande des instrumens; semer pour recueillir est une précaution qui demande de la prévoyance. L'homme en société cherche à s'étendre; l'homme isolé se resserre. Hors de la portée où son œil peut voir et où son bras peut atteindre, il n'y a plus pour lui ni droit ni propriété. Quand le cyclope a roulé la pierre à l'entrée de sa caverne, ses troupeaux et lui sont en sûreté. Mais qui garderait les moissons de celui pour qui les lois ne veillent pas?

On me dira que Caïn fut laboureur, et que Noé planta la vigne. Pourquoi non? ils étaient seuls; qu'avaient-ils à craindre? D'ailleurs ceci ne fait rien contre moi; j'ai dit ci-devant ce que j'entendais par les premiers temps. En devenant fugitif, Caïn fut bien forcé d'abandonner l'agriculture; la vie errante des descendans de Noé dut aussi

la leur faire oublier. Il fallut peupler la terre avant de la cultiver : ces deux choses se font mal ensemble. Durant la première dispersion du genre humain, jusqu'à ce que la famille fût arrêtée, et que l'homme eût une habitation fixe, il n'y eut plus d'agriculture. Les peuples qui ne se fixent point ne sauraient cultiver la terre : tels furent autrefois les Nomades, tels furent les Arabes vivant sous des tentes, les Scythes dans leurs chariots, tels sont encore aujourd'hui les Tartares errans, et les sauvages de l'Amérique.

Généralement, chez tous les peuples dont l'origine nous est connue, on trouve les premiers barbares voraces et carnassiers, plutôt qu'agriculteurs, et granivores. Les Grecs nomment le premier qui leur apprit à labourer la terre, et il paraît qu'ils ne connurent cet art que fort tard. Mais quand ils ajoutent qu'avant Triptolème ils ne vivaient que de gland, ils disent une chose sans vraisemblance et que leur propre histoire dément : car ils mangeaient de la chair avant Triptolème, puisqu'il leur défendit d'en manger. On ne voit pas au reste qu'ils aient tenu grand compte de cette défense.

Dans les festins d'Homère on tue un bœuf pour régaler ses hôtes, comme on tuerait de nos jours un cochon de lait. En lisant qu'Abraham servit un veau à trois personnes, qu'Eumée fit rôtir deux chevreaux pour le dîner d'Ulysse, et qu'autant en fit Rébecca pour celui de son mari, on

peut juger quels terribles dévoreurs de viande étaient les hommes de ces temps-là. Pour concevoir les repas des anciens, on n'a qu'à voir aujourd'hui ceux des sauvages : j'ai failli dire ceux des Anglais.

Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre humain. Quand les hommes commencèrent à se fixer, ils défrichaient quelque peu de terre autour de leur cabane; c'était un jardin plutôt qu'un champ. Le peu de grain qu'on recueillait se broyait entre deux pierres; on en faisait quelques gâteaux qu'on cuisait sous la cendre, ou sur la braise, ou sur une pierre ardente, et dont on ne mangeait que dans les festins. Cet antique usage, qui fut consacré chez les Juifs par la pâque, se conserve encore aujourd'hui dans la Perse et dans les Indes. On n'y mange que des pains sans levain, et ces pains en feuilles minces se cuisent et se consomment à chaque repas. On ne s'est avisé de faire fermenter le pain que quand il en a fallu davantage : car la fermentation se fait mal sur une petite quantité.

Je sais qu'on trouve déjà l'agriculture en grand dès le temps des patriarches. Le voisinage de l'Egypte avait dû la porter de bonne heure en Palestine. Le livre de Job, le plus ancien peut-être de tous les livres qui existent, parle de la culture des champs; il compte cinq cents paires de bœufs parmi les richesses de Job : ce mot de paires montre ces bœufs accouplés pour le travail. Il est dit

positivement que ces bœufs labouraient quand les Sabéens les enlevèrent, et l'on peut juger quelle étendue de pays devaient labourer cinq cents paires de bœufs.

Tout cela est vrai; mais ne confondons point les temps. L'âge patriarcal que nous connaissons est bien loin du premier âge. L'Ecriture compte dix générations de l'un à l'autre dans ces siècles où les hommes vivaient long-temps. Qu'ont-ils fait durant ces dix générations? nous n'en savons rien. Vivant épars et presque sans société, à peine parlaient-ils : comment pouvaient-ils écrire? et, dans l'uniformité de leur vie isolée, quels événemens nous auraient-ils transmis?

Adam parlait, Noé parlait; soit: Adam avait été instruit par Dieu même. En se divisant, les enfans de Noé abandonnèrent l'agriculture, et la langue commune périt avec la première société. Cela serait arrivé quand il n'y aurait jamais eu de tour de Babel. On a vu dans des îles désertes des solitaires oublier leur propre langue. Rarement, après plusieurs générations, des hommes hors deleurs pays conservent leur premier langage, même ayant des travaux communs et vivant entre eux en société.

Epars dans ce vaste désert du monde, les hommes retombèrent dans la stupide barbarie où ils se seraient trouvés s'ils étaient nés de la terre. En suivant ces idées si naturelles, il est aisé de concilier l'autorité de l'Ecriture avec les monumens antiques, et l'on n'est pas réduit à traiter de

fables des traditions aussi anciennes que les peuples qui nous les ont transmises.

Dans cet état d'abrutissement il fallait vivre. Les plus actifs, les plus robustes, ceux qui allaient toujours en avant, ne pouvaient vivre que de fruits et de chasse : ils devinrent donc chasseurs, violens, sanguinaires; puis, avec le temps, guerriers, conquérans, usurpateurs. L'histoire a souillé ses monumens des crimes de ces premiers rois; la guerre et les conquêtes ne sont que des chasses d'hommes. Après les avoir conquis, il ne leur manquait que de les dévorer : c'est ce que leurs successeurs ont appris à faire.

Le plus grand nombre, moins actif et plus paisible, s'arrêta le plus tôt qu'il put, assembla du bétail, l'apprivoisa, le rendit docile à la voix de l'homme; pour s'en nourrir, apprit à le garder, à le multiplier, et ainsi commença la vie pastorale.

L'industrie humaine s'étend avec les besoins qui la font naître. Des trois manières de vivre possibles à l'homme, savoir la chasse, le soin des troupeaux, et l'agriculture, la première exerce le corps à la force, à l'adresse, à la course; l'âme, au courage, à la ruse : elle endurcit l'homme et le rend féroce. Le pays des chasseurs n'est pas long-temps celui de la chasse (1). Il faut poursui-

(1) Le métier de chasseur n'est point favorable à la population. Cette observation, qu'on a faite quand les îles de Saint-Domingue et de la Tortue étaient habitées par des boucaniers, se confirme par l'état de l'Amérique septentrionale. On ne voit

vre au loin le gibier; de là l'équitation. Il faut atteindre le même gibier qui fuit; de là les armes légères, la fronde, la flèche, le javelot. L'art pastoral, père du repos et des passions oiseuses, est celui qui se suffit le plus à lui-même. Il fournit à l'homme, presque sans peine, la vie et le vêtement; il lui fournit même sa demeure. Les tentes des premiers bergers étaient faites de peaux de bêtes: le toit de l'arche et du tabernacle de Moïse n'était pas d'une autre étoffe. A l'égard de l'agriculture, plus lente à naître, elle tient à tous les arts; elle amène la propriété, le gouvernement, les lois, et par degré, la misère et les crimes, inséparables pour notre espèce de la science du bien et du mal. Aussi les Grecs ne regardaient-ils pas seulement Triptolème comme l'inventeur d'un art utile, mais comme un instituteur et un sage, duquel ils tenaient leur première discipline et leurs premières lois. Au contraire, Moïse semble porter un jugement d'improbation sur l'agriculture, en lui donnant un méchant pour inventeur, et faisant rejeter de Dieu ses offrandes. On dirait que le premier laboureur annonçait dans son caractère les mauvais effets de son art. L'auteur de la Genèse avait vu plus loin qu'Hérodote.

A la division précédente se rapportent les trois

point que les pères d'aucune nation nombreuse aient été chasseurs par état; ils ont tous été agriculteurs ou bergers. La chasse doit donc être moins considérée ici comme ressource de subsistance, que comme un accessoire de l'état pastoral.

états de l'homme considéré par rapport à la société. Le sauvage est chasseur, le barbare est berger, l'homme civil est laboureur.

Soit donc qu'on recherche l'origine des arts, soit qu'on observe les premières mœurs, on voit que tout se rapporte dans son principe aux moyens de pourvoir à la subsistance; et quant à ceux de ces moyens qui rassemblent les hommes, ils sont déterminés par le climat et par la nature du sol C'est donc aussi par les mêmes causes qu'il faut expliquer la diversité des langues et l'opposition de leurs caractères.

Les climats doux, les pays gras et fertiles, ont été les premiers peuplés et les derniers où les nations se sont formées, parce que les hommes s'y pouvaient passer plus aisément les uns des autres, et que les besoins qui font naître la société s'y sont fait sentir plus tard.

Supposez un printemps perpétuel sur la terre; supposez partout de l'eau, du bétail, des pâturages; supposez les hommes, sortant des mains de la nature, une fois dispersés parmi tout cela, je n'imagine pas comment ils auraient jamais renoncé à leur liberté primitive, et quitté la vie isolée et pastorale, si convenable à leur indolence naturelle (1), pour s'imposer sans nécessité l'es-

(1) Il est inconcevable à quel point l'homme est naturellement paresseux. On dirait qu'il ne vit que pour dormir, végéter, rester immobile; à peine peut-il se résoudre à se donner les mouvemens nécessaires pour s'empêcher de mourir de faim. Rien

clavage, les travaux, les misères inséparables de de l'état social.

Celui qui voulut que l'homme fût sociable toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers. A ce léger mouvement, je vois changer la face de la terre et décider la vocation du genre humain : j'entends au loin les cris de joie d'une multitude insensée; je vois édifier les palais et les villes; je vois naître les arts, les lois, le commerce; je vois les peuples se former, s'étendre, se dissoudre, se succéder comme les flots de la mer; je vois les hommes, rassemblés sur quelques points de leur demeure pour s'y dévorer mutuellement, faire un affreux désert du reste du monde, digne monument de l'union sociale et de l'utilité des arts.

La terre nourrit les hommes; mais quand les premiers besoins les ont dispersés, d'autres besoins les rassemblent, et c'est alors seulement qu'ils parlent et qu'ils font parler d'eux. Pour ne pas me trouver en contradiction avec moi-même, il faut me laisser le temps de m'expliquer.

Si l'on cherche en quels lieux sont nés les pères

---

ne maintient tant les sauvages dans l'amour de leur état que cette délicieuse indolence. Les passions qui rendent l'homme inquiet, prévoyant, actif, ne naissent que dans la société. Ne rien faire est la première et la plus forte passion de l'homme après celle de se conserver. Si l'on y regardait bien, l'on verrait que, même parmi nous, c'est pour parvenir au repos que chacun travaille; c'est encore la paresse qui nous rend laborieux.

du genre humain, d'où sortirent les premières colonies, d'où vinrent les premières émigrations, vous ne nommerez pas les heureux climats de l'Asie mineure, ni de la Sicile, ni de l'Afrique, pas même de l'Egypte : vous nommerez les sables de la Chaldée, les rochers de la Phénicie. Vous trouverez la même chose dans tous les temps. La Chine a beau se peupler de Chinois, elle se peuple aussi de Tartares : les Sythes ont inondé l'Europe et l'Asie; les montagnes de Suisse versent actuellement dans nos régions fertiles une colonie perpétuelle qui promet de ne point tarir.

Il est naturel, dit-on, que les habitans d'un pays ingrat le quittent pour en occuper un meilleur. Fort bien; mais pourquoi ce meilleur pays, au lieu de fourmiller de ses propres habitans, fait-il place à d'autres? Pour sortir d'un pays ingrat il y faut être : pourquoi donc tant d'hommes y naissent-ils par préférence? On croirait que les pays ingrats ne devraient se peupler que de l'excédant des pays fertiles, et nous voyons que c'est le contraire. La plupart des peuples latins se disaient aborigènes (1), tandis que la grande Grèce, beaucoup plus fertile, n'était peuplée que d'étrangers : tous les peuples grecs avouaient tirer leur origine de diverses colonies, hors celui dont le sol

(1) Ces noms d'*autochthones* et d'*aborigènes* signifient seulement que les premiers habitans du pays étaient sauvages, sans sociétés, sans lois, sans traditions, et qu'ils peuplèrent avant de parler.

était le plus mauvais, savoir, le peuple attique, lequel se disait autochthone ou né de lui-même. Enfin, sans percer la nuit des temps, les siècles modernes offrent une observation décisive; car quel climat au monde est plus triste que celui qu'on nomma la fabrique du genre humain?

Les associations d'hommes sont en grande partie l'ouvrage des accidens de la nature : les déluges particuliers, les mers extravasées, les éruptions des volcans, les grands tremblemens de terre, les incendies allumés par la foudre et qui détruisaient les forêts, tout ce qui dut effrayer et disperser les sauvages habitans d'un pays, dut ensuite les rassembler pour réparer en commun les pertes communes : les traditions des malheurs de la terre, si fréquens dans les anciens temps, montrent de quels instrumens se servit la Providence pour forcer les humains à se rapprocher. Depuis que les sociétés sont établies, ces grands accidens ont cessé et sont devenus plus rares : il semble que cela doit encore être; les mêmes malheurs qui rassemblèrent les hommes épars disperseraient ceux qui sont réunis.

Les révolutions des saisons sont une autre cause plus générale et plus permanente, qui dut produire le même effet dans les climats exposés à cette variété. Forcés de s'approvisionner pour l'hiver, voilà les habitans dans le cas de s'entr'aider, les voilà contrains d'établir entre eux quelque sorte de convention. Quand les courses de-

viennent impossibles, et que la rigueur du froid les arrête, l'ennuie les lie autant que le besoin : les Lapons, ensevelis dans leurs glaces, les Esquimaux, le plus sauvage de tous les peuples, se rassemblent l'hiver dans leurs cavernes, et l'été ne se connaissent plus. Augmentez d'un degré leur développement et leur lumières, les voilà réunis pour toujours.

L'estomac ni les intestins de l'homme ne sont pas faits pour digérer la chair crue : en général son goût ne la supporte pas. A l'exception peut-être des seuls Esquimaux dont je viens de parler, les sauvages mêmes grillent leurs viandes. A l'usage du feu, nécessaire pour les cuire, se joint le plaisir qu'il donne à la vue, et sa chaleur agréable au corps : l'aspect de la flamme, qui fait fuir les animaux, attire l'homme (1). On se rassemble autour d'un foyer commun, on y fait des

(1) Le feu fait grand plaisir aux animaux, ainsi qu'à l'homme, lorsqu'ils sont accoutumés à sa vue et qu'ils ont senti sa douce chaleur. Souvent même il ne leur serait guère moins utile qu'à nous, au moins pour réchauffer leurs petits. Cependant on n'a jamais ouï dire qu'aucune bête, ni sauvage, ni domestique, ait acquis assez d'industrie pour faire du feu, même à notre exemple. Voilà donc ces êtres raisonneurs qui forment, dit-on, devant l'homme, une société fugitive, dont cependant l'intelligence n'a pu s'élever jusqu'à tirer d'un caillou des étincelles, et les recueillir, ou conserver au moins quelques feux abandonnés! Par ma foi, les philosophes se moquent de nous tout ouvertement. On voit bien par leurs écrits qu'en effet ils nous prennent pour des bêtes.

festins, on y danse : les doux liens de l'habitude y rapprochent insensiblement l'homme de ses semblables, et sur ce foyer rustique brûle le feu sacré qui porte au fond des cœurs le premier sentiment de l'humanité.

Dans les pays chauds, les sources et les rivières, inégalement dispersées, sont d'autres points de réunion d'autant plus nécessaires que les hommes peuvent moins se passer d'eau que de feu : les barbares surtout, qui vivent de leurs troupeaux, ont besoin d'abreuvoirs communs, et l'histoire des plus anciens temps nous apprend qu'en effet c'est là que commencèrent et leurs traités et leurs querelles (1). La facilité des eaux peut retarder la société des habitans dans les lieux bien arrosés. Au contraire, dans les lieux arides il fallut concourir à creuser des puits, à tirer des canaux pour abreuver le bétail : on y voit des hommes associés de temps presque immémorial, car il fallait que le pays restât désert ou que le travail humain le rendît habitable. Mais le penchant que nous avons à tout rapporter à nos usages rend sur ceci quelques réflexions nécessaires.

Le premier état de la terre différait beaucoup de celui où elle est aujourd'hui, qu'on la voit parée ou défigurée par la main des hommes. Le chaos, que les poëtes ont feint dans les élémens,

(1) Voyez l'exemple de l'un et de l'autre au chapitre XXI de la Genèse, entre Abraham et Abimelec, au sujet du puits du serment.

régnait dans ses producutions. Dans ces temps reculés, où les révolutions étaient fréquentes, où mille accidens changeaient la nature du sol et les aspects du terrein, tout croissait confusément, arbres, légumes, arbrisseaux, herbages : nulle espèce n'avait le temps de s'emparer du terrein qui lui convenait le mieux et d'y étouffer les autres; elles se séparaient lentement peu à peu; et puis un bouleversement survenait qui confondait tout.

Il y a un tel rapport entre les besoins de l'homme et les productions de la terre, qu'il suffit qu'elle soit peuplée, et tout subsiste : mais avant que les hommes réunis missent par leurs travaux communs une balance entre ses productions, il fallait pour qu'elles subsistassent toutes que la nature se chargeât seule de l'équilibre que la main des hommes conserve aujourd'hui; elle maintenait ou rétablissait cet équilibre par des révolutions, comme ils le maintiennent ou rétablissent par leur inconstance. La guerre, qui ne régnait pas encore entre eux, semblait régner entre les élémens : les hommes ne brûlaient point de villes, ne creusaient point de mines, n'abattaient point d'arbres; mais la nature allumait des volcans, excitait des tremblemens, le feu du ciel consumait des forêts. Un coup de foudre, un déluge, une exhalaison faisaient alors en peu d heures ce que cent mille bras d'hommes font aujourd'hui dans un siècle. Sans cela je ne vois pas comment le système eût pu subsister, et l'équilibre se mainte-

nir. Dans les deux règnes organisés, les grandes espèces eussent, à la longue, absorbé les petites (1) : toute la terre n'eût bientôt été couverte que d'arbres et de bêtes féroces; à la fin tout eût péri.

Les eaux auraient perdu peu à peu la circulation qui vivifie la terre. Les montagnes se dégradent et s'abaissent, les fleuves charrient, la mer se comble et s'étend, tout tend insensiblement au niveau : la main des hommes retient cette pente et retarde ce progrès; sans eux il serait plus rapide, et la terre serait peut-être déjà sous les eaux. Avant le travail humain, les sources, mal distribuées, se répandaient plus inégalement, fertilisaient moins la terre, en abreuvaient plus difficilement les habitans. Les rivières étaient souvent inaccessibles, leurs bords escarpés ou marécageux : l'art humain ne les retenant point dans leurs lits, elles en sortaient fréquemment, s'extra-

(1) On prétend que, par une sorte d'action et de réaction naturelle, les diverses espèces du règne animal se maintiendraient d'elles-mêmes dans un balancement perpétuel qui leur tiendrait lieu d'équilibre. Quand l'espèce dévorante se sera, dit-on, trop multipliée aux dépens de l'espèce dévorée, alors, ne trouvant plus de subsistance, il faudra que la première diminue et laisse à la seconde le temps de se repeupler; jusqu'à ce que, fournissant de nouveau une subsistance abondante à l'autre, celle-ci diminue encore, tandis que l'espèce dévorante se repeuple de nouveau. Mais une telle oscillation ne me paraît point vraisemblable : car, dans ce système, il faut qu'il y ait un temps où l'espèce qui sert de proie augmente, et où celle qui s'en nourrit diminue; ce qui me semble contre toute raison.



vasaient à droite ou à gauche, changeaient leurs directions et leurs cours, se partageaient en diverses branches; tantôt on les trouvait à sec, tantôt des sables mouvans en défendaient l'approche; elles étaient comme n'existant pas, et l'on mourait de soif au milieu des eaux.

Combien de pays arides ne sont habitables que par les saignées et par les canaux que les hommes ont tiré des fleuves! La Perse presque entière ne subsiste que par cet artifice. La Chine fourmille de peuple à l'aide de ces nombreux canaux; sans ceux des Pays-Bas, ils seraient inondés par les fleuves, comme ils le seraient par la mer sans leurs digues. L'Egypte, le plus fertile pays de la terre, n'est habitable que par le travail humain : dans les grandes plaines dépourvues de rivières et dont le sol n'a pas assez de pente, on n'a d'autre ressource que les puits. Si donc les premiers peuples dont il soit fait mention dans l'histoire n'habitaient pas dans les pays gras ou sur de faciles rivages, ce n'est pas que ces climats heureux fussent déserts, mais c'est que leurs nombreux habitans, pouvant se passer les uns des autres, vécurent plus long-temps isolés dans leurs familles et sans communication; mais dans les lieux arides où l'on ne pouvait avoir de l'eau que par des puits, il fallut bien se réunir pour les creuser, ou du moins s'accorder pour leur usage. Telle dut être l'origine des sociétés et des langues dans les pays chauds.

Là se formèrent les premiers liens des familles; là furent les premiers rendez-vous des deux sexes. Les jeunes filles venaient chercher de l'eau pour le ménage, les jeunes hommes venaient abreuver leurs troupeaux. Là, des yeux accoutumés aux mêmes objets dès l'enfance commencèrent d'en voir de plus doux. Le cœur s'émut à ces nouveaux objets, un attrait inconnu le rendit moins sauvage, il sentit le plaisir de n'être pas seul. L'eau devint insensiblement plus nécessaire, le bétail eut soif plus souvent : on arrivait en hâte, et l'on partait à regret. Dans cet âge heureux où rien ne marquait les heures, rien n'obligeait à les compter, le temps n'avait d'autre mesure que l'amusement et l'ennui. Sous de vieux chênes, vainqueurs des ans, une ardente jeunesse oubliait par degrés sa férocité : on s'apprivoisait peu à peu les uns avec les autres; en s'efforçant de se faire entendre, on apprit à s'expliquer. Là se firent les premières fêtes : les pieds bondissaient de joie, le geste empressé ne suffisait plus, la voix l'accompagnait d'accens passionnés; le plaisir et le désir, confondus ensemble, se faisaient sentir à la fois ; là fut enfin le vrai berceau des peuples; et du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour.

Quoi donc! avant ce temps les hommes naissaient-ils de la terre? les générations se succédaient-elles sans que les deux sexes fussent unis, et sans que personne s'entendît? Non : il y avait

des familles, mais il n'y avait point de nations; il y avait des langues domestiques, mais il n'y avait point de langues populaires; il y avait des mariages, mais il n'y avait point d'amour. Chaque famille se suffisait à elle-même et se perpétuait par son seul sang : les enfans, nés des mêmes parens, croissaient ensemble, et trouvaient peu à peu des manières de s'expliquer entre eux : les sexes se distinguaient avec l'âge; le penchant naturel suffisait pour les unir, l'instinct tenait lieu de passion, l'habitude tenait lieu de préférence; on devenait mari et femme sans avoir cessé d'être frère et sœur (1). Il n'y avait rien d'assez animé pour dénouer la langue, rien qui pût arracher assez fréquemment les accens des passions ardentes pour les tourner en institutions : et l'on en peut dire autant des besoins rares et peu pressans qui pouvaient porter quelques hommes à concourir à des travaux communs; l'un commençait le bas-

(1) Il fallut bien que les premiers hommes épousassent leurs sœurs. Dans la simplicité des premières mœurs, cet usage se perpétua sans inconvénient tant que les familles restèrent isolées, et même après la réunion des plus anciens peuples; mais la loi qui l'abolit n'est pas moins sacrée pour être d'institution humaine. Ceux qui ne la regardent que par la liaison qu'elle forme entre les familles n'en voient pas le côté le plus important. Dans la familiarité que le commerce domestique établit nécessairement entre les deux sexes, du moment qu'une si sainte loi cesserait de parler au cœur et d'en imposer aux sens, il n'y aurait plus d'honnêteté parmi les hommes, et les plus effroyables mœurs causeraient bientôt la destruction du genre humain.

sin de la fontaine, et l'autre l'achevait ensuite, souvent sans avoir eu besoin du moindre accord, et quelquefois même sans s'être vus. En un mot, dans les climats doux, dans les terreins fertiles, il fallut toute la vivacité des passions agréables pour commencer à faire parler les habitans : les premières langues, filles du plaisir et non du besoin, portèrent long-temps l'enseigne de leur père; leur accent séducteur ne s'effaça qu'avec les sentimens qui les avaient fait naître, lorsque de nouveaux besoins, introduits parmi les hommes, forcèrent chacun de ne songer qu'à lui-même et de retirer son cœur au dedans de lui.

CHAPITRE X.

Formation des langues du Nord.

A LA longue tous hommes deviennent semblables, mais l'ordre de leur progrès est différent. Dans les climats méridionaux, où la nature est prodigue, les besoins naissent des passions; dans les pays froids, où elle est avare, les passions naissent des besoins, et les langues, tristes filles de la nécessité, se sentent de leur dure origine.

Quoique l'homme s'accoutume aux intempéries de l'air, au froid, au malaise, même à la faim, il y a pourtant un point où la nature succombe : en proie à ces cruelles épreuves, tout ce qui est

débile périt; tout le reste se renforce; et il n'y a point de milieu entre la vigueur et la mort. Voilà d'où vient que les peuples septentrionaux sont si robustes : ce n'est pas d'abord le climat qui les a rendus tels, mais il n'a souffert que ceux qui l'étaient, et il n'est pas étonnant que les enfans gardent la bonne constitution de leurs pères.

On voit déjà que les hommes, plus robustes, doivent avoir des organes moins délicats; leurs voix doivent être plus âpres et plus fortes. D'ailleurs, quelle différence entre les inflexions touchantes qui viennent des mouvemens de l'âme aux cris qu'arrachent les besoins physiques! Dans ces affreux climats où tout est mort durant neuf mois de l'année, où le soleil n'échauffe l'air quelques semaines que pour apprendre aux habitans de quels biens ils sont privés et prolonger leur misère; dans ces lieux où la terre ne donne rien qu'à force de travail, et où la source de la vie semble être plus dans les bras que dans le cœur, les hommes, sans cesse occupés à pourvoir à leur subsistance, songeaient à peine à des liens plus doux; tout se bornait à l'impulsion physique; l'occasion faisait le choix, la facilité faisait la préférence. L'oisiveté qui nourrit les passions fit place au travail qui les réprime; avant de songer à vivre heureux, il fallait songer à vivre. Le besoin mutuel unissant les hommes bien mieux que le sentiment n'aurait fait, la société ne se forma que par l'industrie : le continuel danger de périr ne permet-

tait pas de se borner à la langue du geste, et le premier mot ne fut pas chez eux, *aimez-moi*; mais, *aidez-moi.*

Ces deux termes, quoique assez semblables, se prononcent d'un ton bien différent : on n'avait rien à faire sentir, on avait tout à faire entendre : il ne s'agissait donc pas d'énergie, mais de clarté. A l'accent que le cœur ne fournissait pas on substitua des articulations fortes et sensibles; et s'il y eut dans la forme du langage quelque impression naturelle, cette impression contribuait encore à sa dureté.

En effet, les hommes septentrionaux ne sont pas sans passions, mais ils en ont d'une autre espèce. Celles des pays chauds sont des passions voluptueuses, qui tiennent à l'amour et à la mollesse : la nature fait tant pour les habitans, qu'ils n'ont presque rien à faire; pourvu qu'un Asiatique ait des femmes et du repos, il est content. Mais dans le Nord, où les habitans consomment beaucoup sur un sol ingrat, des hommes soumis à tant de besoins sont faciles à irriter; tout ce qu'on fait autour d'eux les inquiète : comme ils ne subsistent qu'avec peine, plus ils sont pauvres, plus ils tiennent au peu qu'ils ont; les approcher, c'est attenter à leur vie. De là leur vient ce tempérament irascible si prompt à se tourner en fureur contre tout ce qui les blesse : ainsi leurs voix les plus naturelles sont celles de la colère et des menaces, et ces voix s'accompagnent toujours

articulations fortes qui les rendent dures et bruyantes.

CHAPITRE XI.

Réflexions sur ces différences.

Voila, selon mon opinion, les causes physiques les plus générales de la différence caractéristique des primitives langues. Celles du Midi durent être vives, sonores, accentuées, éloquentes, et souvent obscures à force d'énergie; celles du Nord durent être sourdes, rudes, articulées, criardes, monotones, claires, à force de mots plutôt que par une bonne construction. Les langues modernes, cent fois mêlées et refondues, gardent encore quelque chose de ces différences : le français, l'anglais, l'allemand, sont le langage privé des hommes qui s'entr'aident, qui raisonnent entre eux de sang froid, ou des gens emportés qui se fâchent; mais les ministres des dieux annonçant les mystères sacrés, les sages donnant des lois au peuple, les chefs entraînant la multitude, doivent parler arabe ou persan (1). Nos langues valent mieux écrites que parlées, et l'on nous lit avec plus de plaisir qu'on ne nous écoute. Au contraire, les langues orientales écrites perdent leur

(1) Le turc est une langue septentrionale.

vie et leur chaleur : le sens n'est qu'à moitié dans les mots, toute sa force est dans les accens : juger du génie des Orientaux par leurs livres, c'est vouloir peindre un homme sur son cadavre.

Pour bien apprécier les actions des hommes il faut les prendre dans tous leurs rapports, et c'est ce qu'on ne nous apprend point à faire : quand nous nous mettons à la place des autres, nous nous y mettons toujours tels que nous sommes modifiés, non tels qu'ils doivent l'être, et quand nous pensons les juger sur la raison, nous ne faisons que comparer leurs préjugés aux nôtres. Tel, pour savoir lire un peu d'arabe, sourit en feuilletant l'*Alcoran*, qui, s'il eût entendu Mahomet l'annoncer en personne dans cette langue éloquente et cadencée, avec cette voix sonore et persuasive qui séduisait l'oreille avant le cœur, et sans cesse animant ses sentences de l'accent de l'enthousiasme, se fût prosterné contre terre en criant : Grand prophète, envoyé de Dieu, menez-nous à la gloire, au martyre; nous voulons vaincre ou mourir pour vous. Le fanatisme nous paraît toujours risible, parce qu'il n'a point de voix parmi nous pour se faire entendre : nos fanatiques mêmes ne sont pas de vrais fanatiques : ce ne sont que des fripons ou des fous. Nos langues, au lieu d'inflexions pour des inspirés, n'ont que des cris pour des possédés du diable.

CAAPITRE XII.

Origine de la musique, et ses rapports.

Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçans, que la langue et le palais articulent : mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son; seulement les accens en sont plus fréquens ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes: la passion fait parler tous les organes et pare la voix de tout leur éclat; ainsi les vers, les chants, la parole, ont une origine commune. Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons : les retours périodiques et mesurés du rhythme, les inflexions mélodieuses des accens, firent naître la poésie et la musique avec la langue; ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps, où les seuls besoins pressans qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le cœur faisait naître.

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers : la poésie

fut trouvée avant la prose; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique : il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accens formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rhythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose, dit Strabon; ce qui montre, ajoute-t-il, que la poésie est la source de l'éloquence (1). Il fallait dire que l'une et l'autre eurent la meme source, et ne furent d'abord que la même chose. Sur la manière dont se lièrent les premières sociétés, était-il étonnant qu'on mit en vers les premières histoires, et qu'on chantât les premières lois? était-il étonnant que les premiers grammairiens soumissent leur art à la musique, et fussent à la fois professeurs de l'un et de l'autre (2)?

Une langue qui n'a que des articulations et des voix n'a donc que la moitié de sa richesse : elle rend des idées, il est vrai; mais pour rendre des sentimens, des images, il lui faut encore du rhythme et des sons, c'est-à-dire une mélodie;

(1) Géogr., Liv. 1.

(2) « Archytas atque Aristoxenes etiam subjectam grammaticen musicæ putaverunt, et eosdem utriusque rei præceptores « fuisse... Tum Eupolis, apud quem Prodamus et musicen et « litteras docet. Et Maricas, qui est Hyperbolus, nihil se ex musicis scire nisi litteras confitetur. » Quintil., Lib. 1, cap. 10.

voilà ce qu'avait la langue grecque et ce qui manque à la nôtre.

Nous sommes toujours dans l'étonnement sur les effets prodigieux de l'éloquence, de la poésie et de la musique parmi les Grecs : ces effets ne s'arrangent point dans nos têtes, parce que nous n'en éprouvons plus de pareils; et tout ce que nous pouvons gagner sur nous, en les voyant si bien attestés, est de faire semblant de les croire par complaisance pour nos savans (1). Burette, ayant traduit, comme il put, en notes de notre musique certains morceaux de musique grecque, eut la simplicité de faire exécuter ces morceaux à l'Académie des Belles-Lettres, et les académiciens eurent la patience de les écouter. J'admire cette

(1) Sans doute il faut faire en toute chose déduction de l'exagération grecque, mais c'est aussi trop donner au préjugé moderne que de pousser ces déductions jusqu'à faire évanouir toutes les différences. « Quand la musique des Grecs, dit l'abbé Terrasson, du temps d'Amphion et d'Orphée, en était au point « où elle est aujourd'hui dans les villes les plus éloignées de la « capitale, c'est alors qu'elle suspendait le cours des fleuves, « qu'elle attirait les chênes, et qu'elle faisait mouvoir les rochers. Aujourd'hui qu'elle est arrivée à un très-haut point de « perfection, on l'aime beaucoup, on en pénètre même les beautés, mais elle laisse tout à sa place. Il en a été ainsi des vers « d'Homère, poëte né dans les temps qui se ressentaient encore « de l'enfance de l'esprit humain, en comparaison de ceux qui « l'ont suivi. On s'est extasié sur ses vers, et l'on se contente aujourd'hui de goûter et d'estimer ceux des bons poëtes. » On ne peut nier que l'abbé Terrasson n'eût quelquefois de la philosophie, mais ce n'est sûrement pas dans ce passage qu'il en a montré.

expérience dans un pays dont la musique est indéchiffrable pour toute autre nation. Donnez un monologue d'opéra français à exécuter par tels musiciens étrangers qu'il vous plaira, je vous défie d'y rien reconnaître : ce sont pourtant ces mêmes Français qui prétendaient juger la mélodie d'une ode de Pindare mise en musique il y a deux mille ans !

J'ai lu qu'autrefois en Amérique les Indiens, voyant l'effet étonnant des armes à feu, ramassai nt à terre des balles de mousquet; puis les jetant avec la main en faisant un grand bruit de la bouche, ils étaient tout surpris de n'avoir tué personne. Nos orateurs, nos musiciens, nos savans ressemblent à ces Indiens. Le prodige n'est pas qu'avec notre musique nous ne fassions plus ce que faisaient les Grecs avec la leur; il serait, au contraire, qu'avec des instrumens si différens on produisît les mêmes effets.

CHAPITRE XIII.

De la Mélodie.

L'HOMME est modifié par ses sens, personne n'en doute; mais faute de distinguer les modifications, nous en confondons les causes; nous donnons trop et trop peu d'empire aux sensations; nous ne voyons pas que souvent elles ne nous af-

fectent point seulement comme sensations, mais comme signes ou images, et que leurs effets moraux ont aussi des causes morales. Comme les sentimens qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme : ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres : ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe : ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne seront plus rien.

La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture; c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs. Mais, dira-t-on, la mélodie n'est qu'une succession de sons. Sans doute; mais le dessin n'est aussi qu'un arrangement de couleurs. Un orateur se sert d'encre pour tracer ses écrits, est-ce à dire que l'encre soit une liqueur fort éloquente?

Supposez un pays où l'on n'aurait aucune idée du dessin, mais où beaucoup de gens, passant leur vie à combiner, mêler, nuer des couleurs, croiraient exceller en peinture. Ces gens-là rai-

sonneraient de la nôtre précisément comme nous raisonnons de la musique des Grecs. Quand on leur parlerait de l'émotion que nous causent de beaux tableaux, et du charme de s'attendrir devant un sujet pathétique, leurs savans approfondiraient aussitôt la matière, compareraient leurs couleurs aux nôtres, examineraient si notre vert est plus tendre, ou notre rouge plus éclatant, ils chercheraient quels accords de couleurs peuvent faire pleurer, quels autres peuvent mettre en colère; les Burettes de ce pays-là rassembleraient sur des guenilles quelques lambeaux défigurés de nos tableaux; puis on se demanderait avec surprise ce qu'il y a de si merveilleux dans ce coloris.

Que si, dans quelque nation voisine, on commençait à former quelque trait, quelque ébauche de dessin, quelque figure encore imparfaite, tout cela passerait pour du barbouillage, pour une peinture capricieuse et baroque; et l'on s'en tiendrait, pour conserver le goût, à ce beau simple, qui véritablement n'exprime rien, mais qui fait briller de belles nuances, de grandes plaques bien colorées, de longues dégradations de teintes sans aucun trait.

Enfin peut-être, à force de progrès, on viendrait à l'expérience du prisme. Aussitôt quelque artiste célèbre établirait là-dessus un beau système. Messieurs, leur dirait-il, pour bien philosopher, il faut remonter aux causes physiques. Voilà la décomposition de la lumière: voilà toutes les

couleurs primitives; voilà leurs rapports, leurs proportions; voilà les vrais principes du plaisir que vous fait la peinture. Tous ces mots mystérieux de desssin, de représentation, de figure, sont une pure charlatanerie des peintres français, qui, par leurs imitations, pensent donner je ne sais quels mouvemens à l'âme, tandis qu'on sait qu'il n'y a que des sensations. On vous dit des merveilles de leurs tableaux; mais voyez mes teintes.

Les peintres français, continuerait-il, ont peut-être observé l'arc-en-ciel : ils ont pu recevoir de la nature quelque goût de nuance et quelque instinct de coloris. Moi, je vous ai montré les grands, les vrais principes de l'art. Que dis-je, de l'art? de tous les arts, messieurs, de toutes les sciences. L'analyse des couleurs, le calcul des réfractions du prisme, vous donnent les seuls rapports exacts qui soient dans la nature, la règle de tous les rapports. Or, tout dans l'univers n'est que rapport. On sait donc tout quand on sait peindre; on sait tout quand on sait assortir des couleurs.

Que dirons-nous du peintre assez dépourvu de sentiment et de goût pour raisonner de la sorte, et borner stupidement au physique de son art le plaisir que nous fait la peinture? Que dirons-nous du musicien qui, plein de préjugés semblables, croirait voir dans la seule harmonie la source des grands effets de la musique? Nous enverrions le

premier mettre en couleur des boiseries, et nous condamnerions l'autre à faire des opéras français.

Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner des sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles, et non pas des beaux-arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or, qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'admiration? C'est le dessin. Qu'est-ce qui, de la musique, en fait un autre? C'est la mélodie.

CHAPITRE XIV.

De l'Harmonie.

La beauté des sons est de la nature; leur effet est purement physique; il résulte du concours des diverses particules d'air mises en mouvement par le corps sonore, et par toutes ses aliquotes, peut-être à l'infini : le tout ensemble donne une sensation agréable. Tous les hommes de l'univers prendront plaisir à écouter de beaux sons; mais si ce plaisir n'est animé par des inflexions mélodieuses qui leur soient familières, il ne sera point délicieux, il ne se changera point en volupté. Les plus beaux chants, à notre gré, toucheront toujours médiocrement une oreille qui n'y sera

point accoutumée; c'est une langue dont il faut avoir le dictionnaire.

L'harmonie proprement dite est dans un cas bien moins favorable encore. N'ayant que des beautés de convention, elle ne flatte à nul égard les oreilles qui n'y sont point exercées; il faut en avoir une longue habitude pour la sentir et pour la goûter. Les oreilles rustiques n'entendent que du bruit dans nos consonnances. Quand les proportions naturelles sont altérées, il n'est pas étonnant que le plaisir naturel n'existe plus.

Un son porte avec lui tous ses sons harmoniques concommitans, dans les rapports de force et d'intervalles qu'ils doivent avoir entre eux pour donner la plus parfaite harmonie de ce même son. Ajoutez-y la tierce ou la quinte, ou quelque autre consonnance; vous ne l'ajoutez pas, vous la redoublez; vous laissez le rapport d'intervalle, mais vous altérez celui de force. En renforçant une consonnance et non pas les autres, vous rompez la proportion; en voulant faire mieux que la nature, vous faites plus mal. Vos oreilles et votre goût sont gâtés par un art mal entendu. Naturellement il n'y a point d'autre harmonie que l'unisson.

M. Rameau prétend que les dessus d'une certaine simplicité suggèrent naturellement leurs basses, et qu'un homme ayant l'oreille juste et non exercée entonnera naturellement cette basse. C'est là un préjugé de musicien, démenti par

toute expérience. Non-seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse ni harmonie ne trouvera de lui-même ni cette harmonie ni cette basse, mais même elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson.

Quand on calculerait mille ans les rapports des sons et des lois de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation? Où est le principe de cette imitation prétendue? De quoi l'harmonie est-elle signe? Et qu'y a-t-il de commun entre des accords et nos passions?

Qu'on fasse la même question sur la mélodie, la réponse vient d'elle-même : elle est d'avance dans l'esprit des lecteurs. La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissemens; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. Elle imite les accens des langues, et les tours affectés dans chaque idiome à certains mouvemens de l'âme : elle n'imite pas seulement, elle parle; et son langage inarticulé, mais vif, ardent, passionné, a cent fois plus d'énergie que la parole même. Voilà d'où naît la force des imitations musicales; voilà d'où naît l'empire du chant sur les cœurs sensibles. L'harmonie y peut concourir en certains systèmes, en liant la succession des sons par quelques lois de modulation; en rendant les intonations plus justes; en portant à l'oreille un témoignage assuré

de cette justesse; en rapprochant et fixant à des intervalles consonnans et liés des inflexions inappréciables. Mais en donnant aussi des entraves à la mélodie, elle lui ôte l'énergie et l'expression; elle efface l'accent passionné pour y substituer l'intervalle harmonique; elle assujettit à deux seuls modes des chants qui devraient en avoir autant qu'il y a de tons oratoires; elle efface et détruit des multitudes de sons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans son système; en un mot, elle sépare tellement le chant de la parole, que ces deux langages se combattent, se contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractère de vérité, et ne se peuvent réunir sans absurdité dans un sujet pathétique. De là vient que le peuple trouve toujours ridicule qu'on exprime en chant les passions fortes et sérieuses; car il sait que dans nos langues ces passions n'on point d'inflexions musicales, et que les hommes du Nord, non plus que les cygnes, ne meurent pas en chantant.

La seule harmonie est même insuffisante pour les expressions qui semblent dépendre uniquement d'elle. Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages, sont mal rendus par de simples accords. Quoi qu'on fasse, le seul bruit ne dit rien à l'esprit; il faut que les objets parlent pour se faire entendre; il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe; il ne con-

naît ni le faible ni le fort de sont art, il en juge sans goût, sans lumières. Apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant; que, s'il faisait coasser des grenouilles, il faudrait qu'il les fit chanter : car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise; sans quoi sa maussade imitation n'est rien; et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression.

CHAPITRE XV.

Que nos plus vives sensations agissent souvent par des impressions morales.

TANT qu'on ne voudra considérer les sons que par l'ébranlement qu'ils excitent dans nos nerfs, on n'aura point de vrais principes de la musique et de son pouvoir sur les cœurs. Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentimens; c'est ainsi qu ils excitent en nous les mouvemens qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image. On aperçoit quelque chose de cet effet moral jusque dans les animaux. L'aboiement d'un chien en attire un autre. Si mon chat m'entend imiter un miaulement, à l'instant je le vois attentif, inquiet, agité. S'aperçoit-il que c'est moi qui contrefais la voix de son semblable, il se rassied et reste en repos. Pourquoi

cette différence d'impression, puisqu'il n'y en a point dans l'ébranlement des fibres, et que lui-même y a d'abord été trompé ?

Si le plus grand empire qu'ont sur nous nos sensations n'est pas dû à des causes morales, pourquoi donc sommes-nous si sensibles à des impressions qui sont nulles pour des barbares ? Pourquoi nos plus touchantes musiques ne sont-elles qu'un vain bruit à l'oreille du Caraïbe? Ses nerfs sont-ils d'une autre nature que les nôtres? Pourquoi ne sont-ils pas ébranlés de même? ou pourquoi ces mêmes ébranlemens affectent-ils tant les uns et si peu les autres?

On cite en preuve du pouvoir physique des sons la guérison des piqûres des tarentules. Cet exemple prouve tout le contraire. Il ne faut ni des sons absolus ni les mêmes airs pour guérir tous ceux qui sont piqués de cet insecte; il faut à chacun d'eux des airs d'une mélodie qui lui soit connue et des phrases qu'il comprenne. Il faut à l'Italien des airs italiens; au Turc, il faudrait des airs turcs. Chacun n'est affecté que des accens qui lui sont familiers; ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose : il faut qu'il entende la langue qu'on lui parle, pour que ce qu'on lui dit puisse le mettre en mouvement. Les cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fièvre un musicien français; elles l'auraient donnée à un musicien de toute autre nation.

Dans les autres sens, et jusqu'au plus gros-

sier de tous, on peut observer les mêmes différences. Qu'un homme, ayant la main posée et l'œil fixé sur le même objet, le croie successivement animé et inanimé, quoique les sens soient frappés de même, quel changement dans l'impression! La rondeur, la blancheur, la fermeté, la douce chaleur, la résistance élastique, le renflement successif, ne lui donnent plus qu'un toucher doux, mais insipide, s'il ne croit sentir un cœur plein de vie palpiter et battre sous tout cela.

Je ne connais qu'un sens aux affections duquel rien de moral ne se mêle : c'est le goût. Ausi la gourmandise n'est-elle jamais le vice dominant que des gens qui ne sentent rien.

Que celui donc qui veut philosopher sur la force des sensations commence par écarter des impressions purement sensuelles, les impressions intellectuelles et morales que nous recevons par la voie des sens, mais dont ils ne sont que les causes occasionnelles : qu'il évite l'erreur de donner aux objets sensibles un pouvoir qu'ils n'ont pas, ou qu'ils tiennent des affections de l'âme qu'ils nous représentent. Les couleurs et les sons peuvent beaucoup comme représentations et signes, peu de chose comme simples objets des sens. Des suites de sons ou d'accords m'amuserout un moment peut-être; mais pour me charmer et m'attendrir, il faut que ces suites m'offrent quelque chose qui ne soit ni son ni accord, et qui me

vienne émouvoir malgré moi. Les chants même qui ne sont qu'agréables et ne disent rien lassent encore; car ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur, que le cœur qui le porte à l'oreille. Je crois bien qu'en développant mieux ses idées on se fût épargné bien de sots raisonnemens sur la musique ancienne. Mais dans ce siècle, où l'on s'efforce de matérialiser toutes les opérations de l'âme, et d'ôter toute moralité aux sentimens humains, je suis trompé si la nouvelle philosophie ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu.

CHAPITRE XVI.

Fausse analogie entre les couleurs et les sons.

Il n'y a sortes d'absurdités auxquelles les observations physiques n'aient donné lieu dans la considération des beaux arts. On a trouvé dans l'analyse du son les mêmes rapports que dans celle de la lumière. Aussitôt on a saisi vivement cette analogie, sans s'embarrasser de l'expérience et de la raison. L'esprit de système a tout confondu; et, faute de savoir peindre aux oreilles, on s'est avisé de chanter aux yeux. J'ai vu ce fameux clavecin sur lequel on prétendait faire de la musique avec des couleurs, c'était bien mal connaître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des

couleurs est dans leur permanence, et celui des sons dans leur succession.

Toutes les richesses du coloris s'étalent à la fois sur la face de la terre; du premier coup d'œil tout est vu. Mais plus on regarde et plus on est enchanté; il ne faut plus qu'admirer et contempler sans cesse.

Il n'en est pas ainsi du son; la nature ne l'analyse point et n'en sépare point les harmoniques : elle les cache au contraire sous l'apparence de l'unisson; ou, si quelquefois elle les sépare dans le chant modulé de l'homme et dans le ramage de quelques oiseaux, c'est successivement, et l'un après l'autre; elle inspire des chants et non des accords, elle dicte de la mélodie et non de l'harmonie. Les couleurs sont la parure des êtres inanimés; toute matière est colorée : mais les sons annoncent le mouvement; la voix annonce un être sensible; il n'y a que des corps inanimés qui chantent. Ce n'est pas le flûteur automate qui joue de la flûte, c'est le mécanicien qui mesura le le vent et fit mouvoir les doigts.

Ainsi chaque sens a son champ qui lui est propre. Le champ de la musique est le temps, celui de la peinture est l'espace. Multiplier les sons entendus à la fois, ou développer les couleurs l'une après l'autre, c'est changer leur économie, c'est mettre l'œil à la place de l'oreille, et l'oreille à la place de l'œil.

Vous dites : Comme chaque couleur est déter-

minée par l'angle de réfraction du rayon qui la donne, de même chaque son est déterminé par le nombre des vibrations du corps sonore en un temps donné. Or, les rapports de ces angles et de ces nombres étant les mêmes, l'analogie est évidente. Soit; mais cette analogie est de raison, non de sensation; et ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Premièrement l'angle de réfraction est sensible et mesurable, et non pas le nombre des vibrations. Les corps sonores, soumis à l'action de l'air, changent incessamment de dimensions et de sons. Les couleurs sont durables, les sons s'évanouissent, et l'on n'a jamais de certitude que ceux qui renaissent soient les mêmes que ceux qui sont éteints. De plus, chaque couleur est absolue, indépendante; au lieu que chaque son n'est pour nous que relatif, et ne se distingue que par comparaison. Un son n'a par lui-même aucun caractère absolu qui le fasse reconnaître : il est grave ou aigu, fort ou doux, par rapport à un autre; en lui-même il n'est rien de tout cela. Dans le système harmonique, un son quelconque n'est rien non plus naturellement; il n'est ni tonique ni dominant, ni harmonique, ni fondamental, parce que toutes ces propriétés ne sont que des rapports, et que le système entier pouvant varier du grave à l'aigu, chaque son change d'ordre et de place dans le système, selon que le système change de degré. Mais les propriétés des couleurs ne consistent point en des rapports. Le jaune est

jaune, indépendant du rouge et du bleu; partout il est sensible et reconnaissable, et sitôt qu'on aura fixé l'angle de réfraction qui le donne, on sera sûr d'avoir le même jaune dans tous les temps.

Les couleurs ne sont pas dans les corps colorés, mais dans la lumière; pour qu'on voie un objet, il faut qu'il soit éclairé. Les sons ont aussi besoin d'un mobile, et pour qu'ils existent il faut que le corps sonore soit ébranlé. C'est un autre avantage en faveur de la vue, car la perpétuelle émanation des astres est l'instrument naturel qui agit sur elle : au lieu que la nature seule engendre peu de sons; et à moins qu'on n'admette l'harmonie des sphères célestes, il faut des êtres vivans pour la produire.

On voit par là que la peinture est plus près de la nature, et que la musique tient plus à l'art humain. On sent aussi que l'une intéresse plus que l'autre, précisément parce quelle rapproche plus l'homme de l'homme et nous donne toujours quelque idée de nos semblables. La peinture est souvent morte et inanimée; elle vous peut transporter au fond d'un désert : mais aussitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, il vous annoncent un être semblable à vous; ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'âme; et, s'ils vous peignent aussi la solitude, ils vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante; et l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie,

sans se dire à l'instant : Un autre être sensible est ici.

C'est un des plus grands avantages du musicien, de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même, entrent dans les tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous, en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, ne peut rendre à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur contemplateur. Non-seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrens; mails il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine,

calmera la tempête; rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentimens qu'on éprouve en les voyant.

CHAPITRE XVII.

(Erreur des musiciens nuisible à leur art.)

Voyez comment tout nous ramène sans cesse aux effets moraux dont j'ai parlé, et combien les musiciens qui ne considèrent la puissance des sons que par l'action de l'air et l'ébranlement des fibres sont loin de connaître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils s'éloignent de son origine, et plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques, la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur. Elle a déjà cessé de parler, bientôt elle ne chantera plus; et alors, avec tous ses accords et toute son harmonie, elle ne fera plus aucun effet sur nous.

CHAPITRE XVIII.

Que le système musical des Grecs n'avait aucun rapport au nôtre.

Comment ces changemens sont-ils arrivés? Par un changement naturel du caractère des langues. On sait que notre harmonie est une invention gothique. Ceux qui prétendent trouver le système des Grecs dans le nôtre se moquent de nous. Le système des Grecs n'avait absolument d'harmonique dans notre sens que ce qu'il fallait pour fixer l'accord des instrumens sur des consonnances parfaites. Tous les peuples qui ont des instrumens à cordes sont forcés de les accorder par des consonnances; mais ceux qui n'en ont pas ont dans leurs chants des inflexions que nous nommons fausses parce qu'elles n'entrent pas dans notre système, et que nous ne pouvons les noter. C'est ce qu'on a remarqué sur les chants des sauvages de l'Amérique, et c'est ce qu'on aurait dû remarquer aussi sur divers intervalles de la musique des Grecs, si l'on eût étudié cette musique avec moins de prévention pour la nôtre.

Les Grecs divisaient leur diagramme par tétracordes, comme nous divisons notre clavier par octaves; et les mêmes divisions se répétaient exactement chez eux à chaque tétracorde, comme elles se répètent chez nous à chaque octave; simi-

litude qu'on n'eût pu conserver dans l'unité du mode harmonique et qu'on n'aurait pas même imaginée. Mais comme on passe par des intervalles moins grands quand on parle que quand on chante, il fut naturel qu'ils regardassent la répétition des tétracordes, dans leur mélodie orale, comme nous regardons la répétition des octaves dans notre mélodie harmonique.

Ils n'ont reconnu pour consonnances que celles que nous appelons consonnances parfaites; ils ont rejeté de ce nombre les tierces et les sixtes. Pourquoi cela? C'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux, ou du moins proscrit de la pratique, et leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étaient trop fortes d'un comma, leurs tierces mineures trop faibles d'autant, et par conséquent leurs sixtes majeures et mineures réciproquement altérées de même. Qu'on s'imagine maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir et quels modes harmoniques on peut établir en bannissant les tierces et les sixtes du nombre des consonnances. Si les consonnances mêmes qu'ils admettaient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les auraient au moins sous-entendues au-dessous de leurs chants, la consonnance tacite des marches fondamentales eût prêté son nom aux marches diatoniques qu'elles leur suggéraient. Loin d'avoir moins de consonnances que nous, ils en auraient eu davantage; et, préoccu-

pés, par exemple, de la basse *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à la seconde *ut re*.

Mais, dira-t-on, pourquoi donc des marches diatoniques? Par un instinct qui, dans une langue accentuée et chantante, nous porte à choisir les inflexions les plus commodes : car entre les modifications trop fortes qu'il faut donner à la gloite pour entonner continuellement les grands intervalles des consonnances, et la difficulté de régler l'intonation dans les rapports très-composés des moindres intervalles, l'organe prit un milieu, et tomba naturellement sur des intervalles plus petits que les consonnances, et plus simples que les comma; ce qui n'empêcha pas que de moindres intervalles n'eussent aussi leur emploi dans des genres plus pathétiques.

CHAPITRE XIX.

Comment la musique a dégénéré.

A MESURE que la langue se perfectionnait, la mélodie, en s'imposant de nouvelles règles, perdait insensiblement de son ancienne énergie, et le calcul des intervalles fut substitué à la finesse des inflexions. C'est ainsi, par exemple, que la pratique du genre enharmonique s'abolit peu à peu. Quand les théâtres eurent pris une forme régulière, on n'y chantait plus que sur des modes pres-

crits; et, à mesure qu'on multipliait les règles de l'imitation, la langue imitative s'affaiblissait.

L'étude de la philosophie et le progrès du raisonnement, ayant perfectionné la grammaire, ôtèrent à la langue ce ton vif et passionné qui l'avait d'abord rendue si chantante. Dès le temps de Ménalippide et de Philoxène, les symphonistes, qui d'abord étaient aux gages des poëtes et n'exécutaient que sous eux, et pour ainsi dire à leur dictée, en devinrent indépendans; et c'est de cette licence que se plaint si amèrement la Musique dans une comédie de Phérécrate, dont Plutarque nous a conservé le passage. Ainsi la mélodie, commençant à n'être plus si adhérente au discours, prit insensiblement une existence à part, et la musique devint plus indépendante des paroles. Alors aussi cessèrent peu à peu ces prodiges qu'elle avait produits lorsqu'elle n'était que l'accent et l'harmonie de la poésie, et qu'elle lui donnait sur les passions cet empire que la parole n'exerça plus dans la suite que sur la raison. Aussi, dès que la Grèce fut pleine de sophistes et de philosophes, n'y vit-on plus ni poëtes ni musiciens célèbres. En cultivant l'art de convaincre on perdit celui d'émouvoir. Platon lui-même, jaloux d'Homère et d'Euripide, décria l'un et ne put imiter l'autre.

Bientôt la servitude ajouta son influence à celle de la philosophie. La Grèce aux fers perdit ce feu qui n'échauffe que les âmes libres, et ne

trouva plus pour louer ses tyrans le ton dont elle avait chanté ses héros. Le mélange des Romains affaiblit encore ce qui restait au langage d'harmonie et d'accent. Le latin, langue plus sourde et moins musicale, fit tort à la musique en l'adoptant. Le chant employé dans la capitale altéra peu à peu celui des provinces; les théâtres de Rome nuisirent à ceux d'Athènes. Quand Néron remportait des prix, la Grèce avait cessé d'en mériter, et la même mélodie, partagée à deux langues, convint moins à l'une et à l'autre.

Enfin arriva la catastrophe qui détruisit les progrès de l'esprit humain, sans ôter les vices qui en étaient l'ouvrage. L'Europe, inondée de barbares et asservie par des ignorans, perdit à la fois ses sciences, ses arts, et l'instrument universel des uns et des autres, savoir, la langue harmonieuse perfectionnée. Ces hommes grossiers que le Nord avaient engendrés accoutumèrent insensiblement toutes les oreilles à la rudesse de leur organe : leur voix dure et dénuée d'accent était bruyante sans être sonore. L'empereur Julien comparait le parler des Gaulois au coassement des grenouilles. Toutes leurs articulations étant aussi âpres que leurs voix étaient nasardes et sourdes, ils ne pouvaient donner qu'une sorte d'éclat à leur chant, qui était de renforcer le son des voyelles pour couvrir l'abondance et la dureté des consonnes.

Ce chant bruyant, joint à l'inflexibilité de l'organe, obligea ces nouveaux venus et les peu-

ples subjugués qui les imitèrent de ralentir tous les sons pour les faire entendre. L'articulation pénible et les sons renforcés concoururent également à chasser de la mélodie tout sentiment de mesure et de rhythme. Comme ce qu'il y avait de plus dur à prononcer était toujours le passage d'un son à l'autre, on n'avait rien de mieux à faire que de s'arrêter sur chacun le plus qu'il était possible, de le renfler, de le faire éclater le plus qu'on pouvait. Le chant ne fut bientôt plus qu'une suite ennuyeuse et lente de sons trainans et criés, sans douceur, sans mesure et sans grâce; et si quelques savans disaient qu'il fallait observer les longues et les brèves dans le chant latin, il est sûr au moins qu'on chanta les vers comme de la prose, et qu'il ne fut plus question de pieds, de rhythme, ni d'aucune espèce de chant mesuré.

Le chant, ainsi dépouillé de toute mélodie, et consistant uniquement dans la force et la durée des sons, dut suggérer enfin les moyens de le rendre plus sonore encore, à l'aide des consonnances. Plusieurs voix, traînant sans cesse à l'unisson des sons d'une durée illimitée, trouvèrent par hasard quelques accords qui, renforçant le bruit, le leur firent paraître agréable : et ainsi commença la pratique du discant et du contrepoint.

J'ignore combien de siècles les musiciens tournèrent autour des vaines questions que l'effet connu d'un principe ignoré leur fit agiter. Le plus infatigable lecteur ne supporterait pas dans Jean

de Muris le verbiage de huit ou dix grands chapitres, pour savoir, dans l'intervalle de l'octave coupée en deux consonnances, si c'est la quinte ou la quarte qui doit être au grave; et quatre cents ans après on trouve encore dans Bontempi des énumérations non moins ennuyeuses de toutes les basses qui doivent porter la sixte au lieu de la quinte. Cependant l'harmonie prit insensiblement la route que lui prescrit l'analyse, jusqu'à ce qu'enfin l'invention du mode mineur et des dissonances y eût introduit l'arbitraire dont elle est pleine, et que le seul préjugé nous empêche d'apercevoir (1).

La mélodie étant oubliée, et l'attention du musicien s'étant tournée entièrement vers l'harmonie, tout se dirigea peu á peu sur ce nouvel objet; les genres, les modes, la gamme, tout reçut

(1) Rapportant toute l'harmonie à ce principe très-simple de la résonnance des cordes dans leurs aliquotes, M. Rameau fonde le mode mineur et la dissonance sur sa prétendue expérience qu'une corde sonore en mouvement fait vibrer d'autres cordes plus longues à sa douzième et à sa dix-septième majeure au grave. Ces cordes, selon lui, vibrent et frémissent dans toute leur longueur, mais elles ne résonnent pas. Voilà, ce me semble, une singulière physique; c'est comme si l'on disait que le soleil luit et qu'on ne voit rien.

Ces cordes plus longues, ne rendant que le son de la plus aiguë, parce qu'elles se divisent, vibrent, résonnent à son unisson, confondent leur son avec le sien, et paraissent n'en rendre aucun. L'erreur est d'avoir cru les voir vibrer dans toute leur longueur, et d'avoir mal observé les nœuds. Deux cordes sonores formant quelque intervalle harmonique peuvent faire en-

des faces nouvelles : ce furent les successions harmoniques qui réglèrent la marche des parties. Cette marche ayant usurpé le nom de mélodie, on ne put méconnaître en effet dans cette nouvelle mélodie les traits de sa mère; et notre système musical étant ainsi devenu, par degré, purement harmonique, il n'est pas étonnant que l'accent oral en ait souffert, et que la musique ait perdu pour nous presque toute son énergie.

Voilà comment le chant devint, par degrés, un art entièrement séparé de la parole, dont il tire son origine; comment les harmoniques des sons firent oublier les inflexions de la voix; et comment enfin, bornée à l'effet purement physique du concours des vibrations, la musique se trouva privée des effets moraux qu'elle avait produits quand elle était doublement la voix de la nature.

---

tendre leur son fondamental au grave, même sans une troisième corde; c'est l'expérience connue et confirmée de M. Tartini : mais une corde seule n'a point d'autre son fondamental que le sien; elle ne fait point résonner ni vibrer ses multiples, mais seulement son unisson et ses aliquotes. Comme le son n'a d'autre cause que les vibrations du corps sonore, et qu'où la cause agit librement l'effet suit toujours, séparer les vibrations de la résonnance, c'est dire une absurdité.

CHAPITRE XX.

Rapport des langues au gouvernement.

Ces progrès ne sont ni fortuits ni arbitraires; ils tiennent aux vicissitudes des choses. Les langues se forment naturellent sur les besoins des hommes; elles changent et s'altèrent selon les changemens de ces mêmes besoins. Dans les anciens temps, où la persuasion tenait lieu de force publique, l'éloquence était nécessaire. A quoi servirait-elle aujourd'hui, que la force publique supplée à la persuasion? L'on n'a besoin ni d'art ni de figure pour dire : *tel est mon plaisir*. Quels discours restent donc à faire au peuple assemblé? des sermons. Et qu'importe à ceux qui les font de persuader le peuple, puisque ce n'est pas lui qui nomme aux bénéfices? Les langues populaires nous sont devenues aussi parfaitement inutiles que l'éloquence. Les sociétés ont pris leur dernière forme : on n'y change plus rien qu'avec du canon et des écus; et comme on n'a plus rien à dire au peuple, sinon, *donnez de l'argent*, on le dit avec des placards au coin des rues. ou des soldats dans les maisons. Il ne faut assembler personne pour cela : au contraire, il faut tenir les sujets épars; c'est la première maxime de la politique moderne.

Il y a des langues favorables à la liberté; ce

sont des langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement des divans. Nos prédicateurs se tourmentent, se mettent en sueur dans les temples, sans qu'on sache rien de ce qu'ils ont dit. Après s'être épuisés à crier pendant une heure, ils sortent de la chaire à demi morts. Assurément ce n'était pas la peine de prendre tant de fatigue.

Chez les anciens on se faisait entendre aisément au peuple sur la place publique; on y parlait tout un jour sans s'incommoder. Les généraux haranguaient leurs troupes; on les entendait, et ils ne s'épuisaient point. Les historiens modernes qui ont voulu mettre des harangues dans leurs histoires se sont fait moquer d'eux. Qu'on suppose un homme haranguant en français le peuple de Paris dans la place de Vendôme: qu'il crie à pleine tête, on entendra qu'il crie, on ne distinguera pas un mot. Hérodote lisait son histoire aux peuples de la Grèce assemblés en plein air, et tout retentissait d'applaudissemens. Aujourd'hui, l'académicien qui lit un mémoire, un jour d'assemblée publique, est à peine entendu au bout de la salle. Si les charlatans des places abondent moins en France qu'en Italie, ce n'est pas qu'en France ils soient moins écoutés, c'est seulement qu'on ne les entend pas si bien. M. d'Alembert croit qu'on pourrait débiter le récitatif français à l'italienne; il faudrait donc le

débiter à l'oreille, autrement on n'entendrait rien du tout. Or, je dis que toute langue avec laquelle on ne peut pas se faire entendre au peuple assemblé est une langue servile; il est impossible qu'un peuple demeure libre et qu'il parle cette langue-là.

Je finirai ces réflexions superficielles, mais qui peuvent en faire naître de plus profondes, par le passage qui me les a suggérées.

Ce serait la matière d'un examen assez philosophique, que d'observer dans le fait, et de montrer par des exemples, combien le caractère, les mœurs et les intérêts d'un peuple influent sur sa langue (1).

(1) Remarques sur la Grammaire générale et raisonnée, par M. Duclos, page 2.

AVIS DE L'ÉDITEUR.

Au Livre VIII de ses *Confessions*, Rousseau fait connaître les circonstances qui l'excitèrent à publier la Lettre qu'on va lire. Il y a peu de chose à ajouter aux documens qu'il nous donne lui-même sur ce point.

L'établissement à Paris d'une troupe de bouffons italiens date du mois d'août 1752. Leurs représentations avaient lieu dans la salle même de l'Opéra. Ils restèrent jusqu'en mars 1754. Leurs partisans, tout zélés, tout ardens qu'ils étaient, ne furent ni assez puissans ni assez nombreux pour les soutenir plus long-temps. Dans cet intervalle de vingt mois, ils représentèrent douze comédies ou intermèdes dont voici les titres :

1. *La Serva Padrona*, musique de PERGOLÈSE.
2. *Il Giocatore*, musique de différens auteurs, mais dont les principaux morceaux étaient de ORLANDINI.
3. *Il Maestro di Musica*, de différens auteurs.
4. *La Finta Cameriera*, musique de ATELLA.
5. *La Donna Superba*, de différens auteurs.
6. *La Scaltra Governatrice*, musique de COCCHI.
7. *Il Cinese rimpatriato*, musique de SELLETTI.
8. *La Zingara*, musique de RINALDO de Capoue.
9. *Gli Artigiani arrichiti*, musique de LATILLA.
10. *Il Paratagio*, musique de JOMELLI.
11. *Bertoldo in Corte*, musique de CIAMPI.
12. *I Viaggiatori*, musique de LEO.

Tous les airs italiens cités par Rousseau dans sa Lettre sont tirés de ces pièces, dont le succès ne fut pas égal, mais qui toutes firent connaître à notre nation un genre de musique dont elle n'avait pas d'idée. Quelques-unes ont été gravées en partition. La première, la huitième et la onzième de la liste ci-dessus sont à la Bibliothèque royale.

Le nombre des brochures publiées, tant en réponse à la lettre de Rousseau qu'à l'occasion de cette grande querelle, s'élève à plus de soixante. On en trouve la liste à la fin du second volume de l'*Histoire de l'Académie royale de Musique* (2 vol. *in*-8°, 1757, deuxième édition); encore cette liste n'est-elle pas complète.

AVERTISSEMENT.

La querelle excitée l'année dernière à l'Opéra n'ayant abouti qu'à des injures, dites d'un côté avec beaucoup d'esprit, et de l'autre avec beaucoup d'animosité, je n'y voulus prendre aucune part; car cette espèce de guerre ne me convenait en aucun sens, et je sentais bien que ce n'était pas le temps de ne dire que des raisons. Maintenant que les bouffons sont congédiés, ou près de l'être, et qu'il n'est plus question de cabales, je crois pouvoir hasarder mon sentiment; et je le dirai avec ma franchise ordinaire, sans craindre en cela d'offenser personne : il me semble même que, sur un pareil sujet, toute précaution serait injurieuse pour les lecteurs; car j'avoue que j'aurais fort mauvaise opinion d'un peuple (1) qui donnerait à des chansons une importance ridicule, qui ferait plus de cas de ses musiciens que de ses philosophes, et chez lequel il faudrait parler de musique avec plus de circonspection que des plus graves sujets de morale.

C'est par la raison que je viens d'exposer que, quoique quelques-uns m'accusent, à ce qu'on dit, d'avoir manqué de respect à la musique française dans ma première édition, le respect beaucoup plus grand et l'estime que je dois à la nation m'empêchent de rien changer, à cet égard, dans celle-ci.

Une chose presque incroyable, si elle regardait tout autre que moi, c'est qu'on ose m'accuser d'avoir parlé de la langue avec mépris dans un ouvrage où il n'en peut être question que par rapport à la musique. Je n'ai pas changé là-dessus un seul mot dans cette édition;

(1) De peur que mes lecteurs ne prennent les dernières lignes de cet alinéa pour une satire ajoutée après coup, je dois les avertir qu'elles sont tirées exactement de la première édition de cette Lettre; tout ce qui suit fut ajouté dans la seconde.

ainsi, en la parcourant de sang-froid, le lecteur pourra voir si cette accusation est juste. Il est vrai que, quoique nous ayons eu d'excellens poëtes et même quelques musiciens qui n'étaient pas sans génie, je crois notre langue peu propre à la poésie, et point du tout à la musique. Je ne crains pas de m'en rapporter sur ce point aux poëtes mêmes; car, quant aux musiciens, chacun sait qu'on peut se dispenser de les consulter sur toute affaire de raisonnement. En revanche, la langue française me paraît celle des philosophes et des sages (1) : elle semble faite pour être l'organe de la vérité et de la raison. Malheur à quiconque offense l'une ou l'autre dans des écrits qui la déshonorent! Quant à moi, le plus digne hommage que je croie pouvoir rendre à cette belle et sage langue, dont j'ai le bonheur de faire usage, est de tâcher de ne la point avilir.

Quoique je ne veuille et ne doive point changer de ton avec le public, que je n'attende rien de lui, et que je me soucie tout aussi peu de ses satires que de ses éloges, je crois le respecter beaucoup plus que cette foule d'écrivains mercenaires et dangereux qui le flattent pour leur intérêt. Ce respect, il est vrai, ne consiste pas dans de vains ménagemens qui marquent l'opinion qu'on a de la faiblesse de ses lecteurs, mais à rendre hommage à leur jugement, en appuyant, par des raisons solides, le sentiment qu'on leur propose; et c'est ce que je me suis toujours efforcé de faire. Ainsi, de quelque sens qu'on veuille envisager les choses, en appréciant équitablement toutes les clameurs que cette lettre a excitées, j'ai bien peur qu'à la fin mon plus grand tort ne soit d'avoir raison; car je sais trop que celui-là ne me sera jamais pardonné.

(1) C'est le sentiment de l'auteur de la Lettre sur les sourds et les muets, sentiment qu'il soutient très-bien dans l'addition à cet ouvrage, et qu'il prouve encore mieux par tous ses écrits.

LETTRE

SUR

LA MUSIQUE FRANÇAISE.

Sunt verba et voces, prætereàque nihil.

Vous souvenez-vous, monsieur, de l'histoire de cet enfant de Silésie dont parle M. de Fontenelle, et qui était né avec une dent d'or? Tous les docteurs de l'Allemagne s'épuisèrent d'abord en savantes dissertations pour expliquer comment on pouvait naître avec une dent d'or : la dernière chose dont on s'avisa fut de vérifier le fait, et il se trouva que la dent n'était pas d'or. Pour éviter un semblable inconvénient, avant que de parler de l'excellence de notre musique, il serait peut-être bon de s'assurer de son existence, et d'examiner d'abord non pas si elle est d'or, mais si nous en avons une.

Les Allemands, les Espagnols et les Anglais ont long-temps prétendu posséder une musique propre à leur langue : en effet, ils avaient des opéras nationaux qu'ils admiraient de très-bonne foi; et ils étaient bien persuadés qu'il y allait de leur gloire à laisser abolir ces chefs-d'œuvre insupportables à toutes les oreilles, excepté les leurs.

Enfin le plaisir l'a emporté chez eux sur la vanité, ou du moins ils s'en sont fait une mieux entendue de sacrifier au goût et à la raison des préjugés qui rendent souvent les nations ridicules par l'honneur même qu'elles y attachent.

Nous sommes encore en France, à l'égard de notre musique, dans les sentimens où ils étaient alors sur la leur : mais qui nous assurera que, pour avoir été plus opiniâtres, notre entêtement en soit mieux fondé? Ignorons-nous combien l'habitude des plus mauvaises choses peut fasciner nos sens en leur faveur (1), et combien le raisonne-

(1) Les curieux seront peut-être bien aises de trouver ici le passage suivant, tiré d'un ancien partisan du Coin de la reine, et que je m'abstiens de traduire pour de fort bonnes raisons : (*)

« Et reversus est rex piissimus Carolus, et celebravit Romæ « pascha cum domno apostolico. Ecce orta est contentio per dies « festos paschæ inter cantores Romanorum et Gallorum : dicebant se Galli meliùs cantare et pulchriùs quàm Romani : dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, « sicut docti fuerant à sancto Gregorio papâ ; Gallos corruptè « cantare, et cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante domnum regem Carolum pervenit. Galli verò, « propter securitatem domni regis Caroli, valdè exprobrabant « cantoribus romanis. Romani verò, propter auctoritatem magnæ « doctrinæ, eos stultos, rusticos, et indoctos, velut bruta animalia, affirmabant, et doctrinam sancti Gregorii præferebant « rusticitati eorum. Et cùm altercatio de neutrâ parte finiret, ait « domnus piissimus rex Carolus ad suos cantores : Dicite palàm,

(*) Le morceau qui suit se retrouve cité dans le Dictionnaire de musique, au mot *Plain-Chant*. Rousseau en donne une traduction, et fait connaître l'ouvrage d'où il est tiré.

ment et la réflexion sont nécessaires pour rectifier dans tous les beaux-arts l'approbation mal entendue que le peuple donne souvent aux productions du plus mauvais goût, et détruire le faux plaisir

« Quis purior est, et quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus « longè decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, « velut caput et originem, puriorem esse; rivulos autem ejus « quantò longiùs à fonte recesserint, tantò turbulentos et sordi- « bus ac immunditiis corruptos. Et ait domnus rex Carolus : « Revertimini vos ad fontem sancti Gregorii, quia manifestè « corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit domnus rex « Carolus ab Adriano papâ cantores qui Franciam corrigerent « de cantu. At ille dedit ei Theodorum et Benedictum, doctissi- « mos cantores, qui à sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuit- « que Antiphonarios sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ « romanâ. Domnus verò rex Carolus revertens in Franciam mi- « sit unum cantorem in Metis civitate, alterum in Suessonis ci- « vitate, præcipiens de omnibus civitatibus Franciæ magistros « scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, et ab eis « discere cantare. Correcti sunt ergò Antiphonarii Francorum, « quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel mi- « nuens; et omnes Franciæ cantores didicerunt notam romanam « quam nunc vocant notam francicam : excepto quòd *tremulas* « et *vinnulas*, sive collisibiles vel secabiles voces in cantu non « poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ « frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus « autem magisterium cantandi in Metis remansit; quantumque « magisterium romanum superat metense in arte cantandi, tantò « superat metensis cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter « erudierunt romani cantores supradictos cantores Francorum « in arte organandi. Et domnus rex Carolus iterùm à Româ artis « grammaticæ et computatoriæ magistros secum adduxit in Fran- « ciam, et ubique studium litterarum expandere jussit. Ante « ipsum enim domnum regem Carolum, in Galliâ nullum stu- « dium fuerat liberalium artium. »

qu'il y prend? Ne serait-il donc point à propos, pour bien juger de la musique française, indépendamment de ce qu'en pense la populace de tous les états, qu'on essayât une fois de la soumettre à la coupelle de la raison, et de voir si elle en soutiendra l'épreuve? *Concedo ipse hoc multis,* disait Platon, *voluptate musicam judicandam; sed illam fermè musicam esse dico pulcherrimam, quæ optimos satisque eruditos delectet* (*).

Je n'ai pas dessein d'approfondir ici cet examen : ce n'est pas l'affaire d'une lettre, ni peut-être la mienne. Je voudrais seulement tâcher d'établir quelques principes sur lesquels, en attendant qu'on en trouve de meilleurs, les maîtres de l'art, ou plutôt les philosophes, pussent diriger leurs recherches : car, disait autrefois un sage, c'est au poëte à faire de la poésie, et au musicien à faire de la musique; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre.

Toute musique ne peut être composée que de ces trois choses : mélodie ou chant, harmonie ou accompagnement, mouvement ou mesure (1).

(*) De Leg., Lib. II. (Tome VIII, page 71, éd. de Deux-Ponts.) Ficin, dont Rousseau transcrit ici la traduction, après ces mots : *Voluptate musicam judicandam*, ajoute : *Non tamen quorumvis hominum voluptate; sed illam...* etc.

(1) Quoiqu'on entende par *mesure* la détermination du nombre et du rapport des temps, et par *mouvement* celle du degré de vitesse, j'ai cru pouvoir ici confondre ces choses sous l'idée générale de modifications de la durée ou du temps.

Quoique le chant tire son principal caractère de la mesure, comme il naît immédiatement de l'harmonie, et qu'il assujettit toujours l'accompagnement à sa marche, j'unirai ces deux parties dans un même article; puis je parlerai de la mesure séparément.

L'harmonie, ayant son principe dans la nature, est la même pour toutes les nations; ou si elle a quelques différences, elles sont introduites par celle de la mélodie : ainsi c'est de la mélodie seulement qu'il faut tirer le caractère particulier d'une musique nationale, d'autant plus que ce caractère étant principalement donné par la langue, le chant proprement dit doit ressentir sa grande influence.

On peut concevoir des langues plus propres à la musique les unes que les autres : on en peut concevoir qui ne le seraient point du tout. Telle en pourrait être une qui ne serait composée que de sons mixtes, de syllabes muettes, sourdes ou nasales, peu de voyelles sonores, beaucoup de consonnes et d'articulations, et qui manquerait encore d'autres conditions essentielles dont je parlerai dans l'article de la mesure. Cherchons par curiosité ce qui résulterait de la musique appliquée à une telle langue.

Premièrement, le défaut d'éclat dans le son des voyelles obligerait d'en donner beaucoup à celui des notes; et, parce que la langue serait sourde, la musique serait criarde. En second lieu, la du-

reté et la fréquence des consonnes forceraient à exclure beaucoup de mots, à ne procéder sur les autres que par des intonations élémentaires; et la musique serait insipide et monotone : sa marche serait encore lente et ennuyeuse par la même raison; et quand on voudrait presser un peu le mouvement, sa vitesse ressemblerait à celle d'un corps dur et anguleux qui roule sur le pavé.

Comme une telle musique serait dénuée de toute mélodie agréable, on tâcherait d'y suppléer par des beautés factices et peu naturelles; on la chargerait de modulations fréquentes et régulières, mais froides, sans grâces et sans expression; on inventerait des fredons, des cadences, des ports-de-voix, et d'autres agrémens postiches, qu'on prodiguerait dans le chant, et qui ne feraient que le rendre plus ridicule sans le rendre moins plat. La musique, avec toute cette maussade parure, resterait languissante et sans expression; et ses images, dénuées de force et d'énergie, peindraient peu d'objets en beaucoup de notes, comme ces écritures gothiques dont les lignes, remplies de traits et de lettres figurées, ne contiennent que deux ou trois mots, et qui renferment très-peu de sens en un grand espace.

L'impossibilité d'inventer des chants agréables obligerait les compositeurs à tourner tous leurs soins du côté de l'harmonie; et, faute de beautés réelles, ils y introduiraient des beautés de convention, qui n'auraient presque d'autre mérite

que la difficulté vaincue : au lieu d'une bonne musique, ils imagineraient une musique savante; pour suppléer au chant, ils multiplieraient les accompagnemens; il leur en coûterait moins de placer beaucoup de mauvaises parties les unes au-dessus des autres, que d'en faire une qui fût bonne. Pour ôter l'insipidité, ils augmenteraient la confusion; ils croiraient faire de la musique, et ils ne feraient que du bruit.

Un autre effet qui résulterait du défaut de mélodie serait que les musiciens, n'en ayant qu'une fausse idée, trouveraient partout une mélodie à leur manière : n'ayant pas de véritable chant, les parties de chant ne leur coûteraient rien à multiplier, parce qu'ils donneraient hardiment ce nom à ce qui n'en serait pas, même jusqu'à la basse continue, à l'unisson de laquelle ils feraient sans façon réciter les basses-tailles; sauf à couvrir le tout d'une sorte d'accompagnement dont la prétendue mélodie n'aurait aucun rapport à celle de la partie vocale. Partout où ils verraient des notes ils trouveraient du chant, attendu qu'en effet leur chant ne serait que des notes, *Voces, prætereàque nihil.*

Passons maintenant à la mesure, dans le sentiment de laquelle consiste en grande partie la beauté et l'expression du chant. La mesure est à peu près à la mélodie ce que la syntaxe est au discours; c'est elle qui fait l'enchaînement des mots, qui distingue les phrases, et qui donne un

sens, une liaison au tout. Toute musique dont on ne sent point la mesure ressemble, si la faute vient de celui qui l'exécute, à une écriture en chiffre, dont il faut nécessairement trouver la clef pour en démêler le sens; mais si en effet cette musique n'a pas de mesure sensible, ce n'est alors qu'une collection confuse de mots pris au hasard et écrits sans suite, auxquels le lecteur ne trouve aucun sens parce que l'auteur n'y en a point mis.

J'ai dit que toute musique nationale tire son principal caractère de la langue qui lui est propre, et je dois ajouter que c'est principalement la prosodie de la langue qui constitue ce caractère. Comme la musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant et sa mesure : et les diverses mesures de la musique vocale n'ont pu naître que des diverses manières dont on pouvait scander le discours et placer les brèves et les longues les unes à l'égard des autres; ce qui est très-évident dans la musique grecque, dont toutes les mesures n'étaient que les formules d'autant de rhythmes fournis par tous les arrangemens des syllabes longues ou brèves, et des pieds dont la langue et la poésie étaient susceptibles. De sorte que, quoiqu'on puisse très-bien distinguer dans le rhythme musical la mesure de la prosodie, la mesure du vers et la mesure du chant, il ne faut pas douter que la musique la plus agréable, ou du moins la mieux cadencée, ne soit celle où ces trois mesures

concourent ensemble le plus parfaitement qu'il est possible.

Après ces éclaircissemens, je reviens à mon hypothèse, et je suppose que la même langue dont je viens de parler eût une mauvaise prosodie, peu marquée, sans exactitude et sans précision, que les longues et les brèves n'eussent pas entre elles, en durées et en nombres, des rapports simples et propres à rendre le rhythme agréable, exact, régulier; qu'elle eût des longues plus ou moins longues les unes que les autres, des brèves plus ou moins brèves, des syllabes ni brèves ni longues, et que les différences des unes et des autres fussent déterminées et presque incommensurables : il est clair que la musique nationale, étant contrainte de recevoir dans sa mesure les irrégularités de la prosodie, n'en aurait qu'une fort vague, inégale et très-peu sensible; que le récitatif se sentirait surtout de cette irrégularité; qu'on ne saurait presque comment y faire accorder les valeurs des notes et celles des syllabes; qu'on serait contraint d'y changer de mesure à tout moment, et qu'on ne pourrait jamais y rendre les vers dans un rhythme exact et cadencé; que, même dans les airs mesurés, tous les mouvemens seraient peu naturels et sans précision; que, pour peu de lenteur qu'on joignît à ce défaut, l'idée de l'égalité des temps se perdrait entièrement dans l'esprit du chanteur et de l'auditeur; et qu'enfin la mesure n'étant plus sensible,

ni ses retours égaux, elle ne serait assujettie qu'au caprice du musicien, qui pourrait, à chaque instant, la presser ou ralentir à son gré, de sorte qu'il ne serait pas possible dans un concert de se passer de quelqu'un qui la marquât à tous, selon la fantaisie ou la commodité d'un seul.

C'est ainsi que les acteurs contracteraient tellement l'habitude de s'asservir la mesure, qu'on les entendrait même l'altérer à dessein dans les morceaux où le compositeur serait venu à bout de la rendre sensible. Marquer la mesure serait une faute contre la composition, et la suivre en serait une contre le goût du chant : les défauts passeraient pour des beautés, et les beautés pour des défauts; les vices seraient établis en règles; et, pour faire de la musique au goût de la nation, il ne faudrait que s'attacher avec soin à ce qui déplaît à tous les autres.

Aussi avec quelque art qu'on cherchât à couvrir les défauts d'une pareille musique, il serait impossible qu'elle plût jamais à d'autres oreilles qu'à celles des naturels du pays où elle serait en usage : à force d'essuyer des reproches sur leur mauvais goût, à force d'entendre dans une langue plus favorable de la véritable musique, ils chercheraient à en rapprocher la leur, et ne feraient que lui ôter son caractère et la convenance qu'elle avait avec la langue pour laquelle elle avait été faite. S'ils voulaient dénaturer leur chant, ils le rendraient dur, baroque, et presque

inchantable; s'ils se contentaient de l'orner par d'autres accompagnemens que ceux qui lui sont propres, ils ne feraient que marquer mieux sa platitude par un contraste inévitable : ils ôteraient à leur musique la seule beauté dont elle était susceptible, en ôtant à toutes ses parties l'uniformité de caractère qui la faisait être une; et en accoutumant les oreilles à dédaigner le chant pour n'écouter que la symphonie, ils parviendraient enfin à ne faire servir les voix que d'accompagnement à l'accompagnement.

Voilà par quel moyen la musique d'une telle nation se diviserait en musique vocale et musique instrumentale; voilà comment, en donnant des caractères différens à ces deux espèces, on en ferait un tout monstrueux. La symphonie voudrait aller en mesure; et le chant ne pouvant souffrir aucune gêne, on entendrait souvent dans les mêmes morceaux les acteurs et l'orchestre se contrarier et se faire obstacle mutuellement : cette incertitude et le mélange des deux caractères introduiraient dans la manière d'accompagner une froideur et une lâcheté qui se tourneraient tellement en habitude, que les symphonistes ne pourraient pas, même en exécutant de bonne musique, lui laisser de la force et de l'énergie. En la jouant comme la leur, ils l'énerveraient entièrement; ils feraient fort les *doux*, doux les *fort*, et ne connaîtraient pas une des nuances de ces deux

mots. Ces autres mots, *rinforzando, dolce* (1), *risoluto, con gusto, spiritoso, sostenuto, con brio*, n'auraient pas même de synonymes dans leur langue, et celui d'*expression* n'y aurait aucun sens : ils substitueraient je ne sais combien de petits ornemens froids et maussades à la vigueur du coup d'archet. Quelque nombreux que fût l'orchestre, il ne ferait aucun effet, ou n'en ferait qu'un très-désagréable. Comme l'exécution serait toujours lâche, et que les symphonistes aimeraient mieux jouer proprement que d'aller en mesure, ils ne seraient jamais ensemble : ils ne pourraient venir à bout de tirer un son net et juste, ni de rien exécuter dans son caractère; et les étrangers seraient tout surpris que, à quelques-uns près, un orchestre vanté comme le premier du monde serait à peine digne des tréteaux d'une guinguette (2). Il devrait naturellement arriver que de tels musiciens prissent en haine la musique qui aurait mis leur honte en évidence;

(1) Il n'y a peut-être pas quatre symphonistes français qui sachent la différence de *piano* et *dolce*; et c'est fort inutilement qu'ils la sauraient, car qui d'entre eux serait en état de la rendre?

(2) Comme on m'a assuré qu'il y avait parmi les symphonistes de l'Opéra non-seulement de très-bons violons, ce que je confesse qu'ils sont presque tous pris séparément, mais de véritablement honnêtes gens, qui ne se prêtent point aux cabales de leurs confrères pour mal servir le public; je me hâte d'ajouter ici cette distinction, pour réparer, autant qu'il est en moi, le tort que je puis avoir vis-à-vis de ceux qui la méritent.

et bientôt, joignant la mauvaise volonté au mauvais goût, ils mettraient encore du dessein prémédité dans la ridicule exécution dont ils auraient bien pu se fier à leur maladresse.

D'après une autre supposition; contraire à celle que je viens de faire, je pourrais déduire aisément toutes les qualités d'une véritable musique, faite pour émouvoir, pour imiter, pour plaire, et pour porter au cœur les plus douces impressions de l'harmonie et du chant; mais, comme ceci nous écarterait trop de notre sujet, et surtout des idées qui nous sont connues, j'aime mieux me borner à quelques observations sur la musique italienne, qui puissent nous aider à mieux juger de la nôtre.

Si l'on demandait laquelle de toutes les langues doit avoir une meilleure grammaire, je répondrais que c'est celle du peuple qui raisonne le mieux; et, si l'on demandait lequel de tous les peuples doit avoir une meilleure musique, je dirais que c'est celui dont la langue y est le plus propre. C'est ce que j'ai déjà établi ci-devant, et que j'aurai occasion de confirmer dans la suite de cette lettre. Or, s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'italienne; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse, et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant.

Elle est douce, parce que les articulations y

sont peu composées, que la rencontre des consonnes y est rare et sans rudesse, et qu'un très-grand nombre de syllabes n'y étant formées que de voyelles, les fréquentes élisions en rendent la prononciation plus coulante; elle est sonore, parce que la plupart des voyelles y sont éclatantes, qu'elle n'a pas de diphtongues composées, qu'elle a peu ou point de voyelles nasales, et que les articulations rares et faciles distinguent mieux le son des syllabes, qui en devient plus net et plus plein. A l'égard de l'harmonie, qui dépend du nombre et de la prosodie autant que des sons, l'avantage de la langue italienne est manifeste sur ce point; car il faut remarquer que ce qui rend une langue harmonieuse et véritablement pittoresque dépend moins de la force réelle de ses termes que de la distance qu'il y a du doux au fort entre les sons qu'elle emploie, et du choix qu'on en peut faire pour les tableaux qu'on a à peindre. Ceci supposé, que ceux qui pensent que l'italien n'est que le langage de la douceur et de la tendresse prennent la peine de comparer entre elles ces deux strophes du Tasse :

Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi, e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci :
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Ed al foco temprò di lente faci;
E ne formò quel sì mirabil cinto
Di ch' ella aveva il bel fianco succinto.

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba :
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba ;
Nè sì stridendo mai dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Nè sì scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

Et s'ils désespèrent de rendre en français la douce harmonie de l'une, qu'ils essaient d'exprimer la rauque dureté de l'autre. Il n'est pas besoin, pour juger de ceci, d'entendre la langue, il ne faut qu'avoir des oreilles et de la bonne foi. Au reste, vous observerez que cette dureté de la dernière strophe n'est point sourde, mais très-sonore, et qu'elle n'est que pour l'oreille et non pour la prononciation; car la langue n'articule pas moins facilement les *r* multipliées qui font la rudesse de cette strophe, que les *l* qui rendent la première si coulante. Au contraire, toutes les fois que nous voulons donner de la dureté à l'harmonie de notre langue, nous sommes forcés d'entasser des consonnes de toute espèce qui forment des articulations difficiles et rudes, ce qui retarde la marche du chant et contraint souvent la musique d'aller plus lentement, précisément quand le sens des paroles exigerait le plus de vitesse.

Si je voulais m'étendre sur cet article, je pourrais peut-être vous faire voir encore que les inversions de la langue italienne sont beaucoup plus favorables à la bonne mélodie que l'ordre didac-

tique de la nôtre, et qu'une phrase musicale se développe d'une manière plus agréable et plus intéressante, quand le sens du discours, long-temps suspendu, se résout sur le verbe avec la cadence, que quand il se développe à mesure, et laisse affaiblir ou satisfaire ainsi par degrés le désir de l'esprit, tandis que celui de l'oreille augmente en raison contraire jusqu'à la fin de la phrase. Je vous prouverais encore que l'art des suspensions et des mots entrecoupés, que l'heureuse constitution de la langue rend si familier à la musique italienne, est entièrement inconnu dans la nôtre, et que nous n'avons d'autre moyen pour y suppléer, que des silences qui ne sont jamais du chant, et qui, dans ces occasions, montrent plutôt la pauvreté de la musique que les ressources du musicien.

Il me resterait à parler de l'accent, mais ce point important demande une si profonde discussion, qu'il vaut mieux la réserver à une meilleure main : je vais donc passer aux choses plus essentielles à mon objet, et tâcher d'examiner notre musique en elle-même.

Les Italiens prétendent que notre mélodie est plate et sans aucun chant, et toutes les nations (1) neutres confirment unanimement leur jugement

(1) Il a été un temps, dit milord Shaftesbury, où l'usage de parler français avait mis parmi nous la musique française à la mode. Mais bientôt la musique italienne, nous montrant la nature de plus près, nous dégoûta de l'autre, et nous la fit aper-

sur ce point; de notre côté, nous accusons la leur d'être bizarre et baroque (1). J'aime mieux croire que les uns et les autres se trompent que d'être réduit à dire que, dans des contrées où les sciences et tous les arts sont parvenus à un si haut degré, la musique seule est encore à naître,

Les moins prévenus d'entre nous (2) se contentent de dire que la musique italienne et la française sont toutes deux bonnes, chacune dans son genre, chacune pour la langue qui lui est propre : mais, outre que les autres nations ne conviennent pas de cette parité, il resterait toujours à savoir laquelle des deux langues peut comporter le meilleur genre de musique en soi. Question fort agitée en France, mais qui ne le sera jamais ailleurs; question qui ne peut être décidée que par une oreille parfaitement neutre, et qui, par conséquent, devient tous les jours plus difficile à résoudre dans le seul pays où elle soit en problème. Voici sur ce sujet quelques expériences que cha-

cevoir aussi lourde, aussi plate et aussi maussade qu'elle l'est en effet.

(1) Il me semble qu'on n'ose plus tant faire ce reproche à la mélodie italienne, depuis qu'elle s'est fait entendre parmi nous; c'est ainsi que cette musique admirable n'a qu'à se montrer telle qu'elle est pour se justifier de tous les torts dont on l'accuse.

(2) Plusieurs condamnent l'exclusion totale que les amateurs de musique donnent sans balancer à la musique française; ces modérés conciliateurs ne voudraient pas de goûts exclusifs, comme si l'amour des bonnes choses devait faire aimer les mauvaises.

cun est maître de vérifier, et qui me paraissent pouvoir servir à cette solution, du moins quant à la mélodie, à laquelle seule se réduit presque toute la dispute.

J'ai pris dans les deux musiques des airs également estimés chacun dans son genre, et, les dépouillant, les uns de leurs ports-de-voix et de leurs cadences éternelles, les autres des notes sous-entendues que le compositeur ne se donne point la peine d'écrire, et dont il se remet à l'intelligence du chanteur (1), je les ai solfiés exactement sur la note, sans aucun ornement, et sans rien fournir de moi-même au sens ni à la liaison de la phrase. Je ne vous dirai point quel a été dans mon esprit le résultat de cette comparaison, parce que j'ai le droit de vous proposer mes raisons et non pas mon autorité : je vous rends compte seulement des moyens que j'ai pris pour me déterminer, afin que, si vous les trouvez bons, vous puissiez les employer à votre tour. Je dois

(1) C'est donner toute la faveur à la musique française que de s'y prendre ainsi : car ces notes sous-entendues dans l'italienne ne sont pas moins de l'essence de la mélodie que celles qui sont sur le papier. Il s'agit moins de ce qui est écrit que de ce qui doit se chanter, et cette manière de noter doit seulement passer pour une sorte d'abréviation : au lieu que les cadences et les ports-de-voix du chant français sont bien, si l'on veut, exigés par le goût, mais ne constituent point la mélodie et ne sont pas de son essence : c'est pour elle une sorte de fard qui couvre sa laideur sans la détruire, et qui ne la rend que plus ridicule aux oreilles sensibles.

vous avertir seulement que cette expérience demande bien plus de précaution qu'il ne semble. La première et la plus difficile de toutes est d'être de bonne foi, et de se rendre égalememt équitable dans le choix et dans lé jugement. La seconde est que, pour tenter cet examen, il faut nécessairement être également versé dans les deux styles; autrement celui qui serait le plus familier se présenterait à chaque instant à l'esprit au préjudice de l'autre : et cette deuxième condition n'est guère plus facile que la première; car de tous ceux qui connaissent bien l'une et l'autre musique, nul ne balance sur le choix; et l'on a pu voir par les plaisans barbouillages de ceux qui se sont mêlés d'attaquer l'italienne, quelle connaissance ils avaient d'elle et de l'art en général.

Je dois ajouter qu'il est essentiel d'aller bien exactement en mesure; mais je prévois que cet avertissement, superflu dans tout autre pays, sera fort inutile dans celui-ci, et cette seule omission entraine nécessairement l'incompétence du jugement.

Avec toutes ces précautions, le caractère de chaque genre ne tarde pas à se déclarer, et alors il est bien difficile de ne pas revêtir les phrases des idées qui leur conviennent, et de n'y pas ajouter, du moins par l'esprit, les tours et les ornemens qu'on a la force de leur refuser par le chant. Il ne faut pas non plus s'en tenir à une seule épreuve, car un air peut plaire plus qu'un

autre, sans que cela décide de la préférence du genre; et ce n'est qu'après un grand nombre d'essais qu'on peut établir un jugement raisonnable : d'ailleurs, en s'ôtant la connaissance des paroles, on s'ôte celle de la partie la plus importante de la mélodie, qui est l'expression; et tout ce qu'on peut décider par cette voix, c'est si la modulation est bonne, et si le chant a du naturel et de la beauté. Tout cela nous montre combien il est difficile de prendre assez de précautions contre les préjugés, et combien le raisonnement nous est nécessaire pour nous mettre en état de juger sainement des choses de goût.

J'ai fait une autre épreuve qui demande moins de précautions, et qui vous paraîtra peut-être plus décisive. J'ai donné à chanter à des Italiens les plus beaux airs de Lulli, et à des musiciens français des airs de Léo et de Pergolèse; et j'ai remarqué que, quoique ceux-ci fussent fort éloignés de saisir le vrai goût de ces morceaux, ils en sentaient pourtant la mélodie, et en tiraient à leur manière des phrases de musique chantantes, agréables, et bien cadencées. Mais les Italiens, solfiant très-exactement nos airs les plus pathétiques, n'ont jamais pu y reconnaître ni phrases ni chants; ce n'était pas pour eux de la musique qui eût du sens, mais seulement des suites de notes placées sans choix, et comme au hasard; ils les

chantaient précisément comme vous liriez des mots arabes écrits en caractères français (1).

Troisième expérience. J'ai vu à Venise un Arménien, homme d'esprit, qui n'avait jamais entendu de musique, et devant lequel on exécuta, dans un même concert, un monologue français qui commence par ce vers,

Temple sacré, séjour tranquille...

et un air de Galuppi, qui commence par celui-ci,

Voi che languite senza speranza...

L'un et l'autre furent chantés, médiocrement pour le français et mal pour l'italien, par un homme accoutumé seulement à la musique française, et alors très-enthousiaste de celle de M. Rameau. Je remarquai dans l'Arménien, durant tout le chant français, plus de surprise que de plaisir; mais tout le monde observa, dès les premières mesures de l'air italien, que son visage et ses yeux s'adoucissaient; il était enchanté, il prêtait son âme aux impressions de la musique; et quoiqu'il entendît peu la langue, les simples sons lui causaient un

(1) Nos musiciens prétendent tirer un grand avantage de cette différence. *Nous exécutons la musique italienne*, disent-ils avec leur fierté accoutumée, *et les Italiens ne peuvent exécuter la nôtre; donc notre musique vaut mieux que la leur.* Ils ne voient pas qu'ils devraient tirer une conséquence toute contraire, et dire, *donc les Italiens ont une mélodie, et nous n'en avons point.*

ravissement sensible. Dès ce moment on ne put plus lui faire écouter aucun air français.

Mais, sans chercher ailleurs des exemples, n'avons-nous pas même parmi nous plusieurs personnes qui, ne connaissant que notre opéra, croyaient de bonne foi n'avoir aucun goût pour le chant, et n'ont été désabusées que par les intermèdes italiens. C'est précisément parce qu'ils n'aimaient que la véritable musique, qu'ils croyaient ne pas aimer la musique.

J'avoue que tant de faits m'ont rendu douteuse l'existence de notre mélodie, et m'ont fait soupçonner qu'elle pourrait bien n'être qu'une sorte de plain-chant modulé, qui n'a rien d'agréable en lui-même, qui ne plaît qu'à l'aide de quelques ornemens arbitraires, et seulement à ceux qui sont convenus de les trouver beaux. Aussi à peine notre musique est-elle supportable à nos propres oreilles, lorsqu'elle est exécutée par des voix médiocres qui manquent d'art pour la faire valoir. Il faut des Fel et des Jelyotte pour chanter la musique française; mais toute voix est bonne pour l'italienne, parce que les beautés du chant italien sont dans la musique même, au lieu que celles du chant français, s'il en a, ne sont que dans l'art du chanteur (1).

(1) Au reste, c'est une erreur de croire qu'en général les chanteurs italiens aient moins de voix que les français. Il faut au contraire qu'ils aient le timbre plus fort et plus harmonieux pour pouvoir se faire entendre sur les théâtres immenses de l'I-

Trois choses me paraissent concourir à la perfection de la mélodie italienne. La première est la douceur de la langue, qui, rendant toutes les inflexions faciles, laisse au goût du musicien la liberté d'en faire un choix plus exquis, de varier davantage les combinaisons, et de donner à chaque acteur un tour de chant particulier, de même que chaque homme a son geste et son ton qui lui sont propres et qui le distinguent d'un autre homme.

La deuxième est la hardiesse des modulations, qui, quoique moins servilement préparées que les nôtres, se rendent plus agréables en se rendant plus sensibles, et, sans donner de la dureté au chant, ajoutent une vive énergie à l'expression. C'est par elle que le musicien, passant brusquement d'un ton ou d'un mode à un autre, et supprimant, quand il le faut, les transitions intermédiaires et scolastiques, sait exprimer les réticences, les interruptions, les discours entrecoupés, qui sont le langage des passions impétueuses, que le

talie, sans cesser de ménager les sons, comme le veut la musique italienne. Le chant français exige tout l'effort des poumons, toute l'étendue de la voix. Plus fort, nous disent nos maitres; enflez les sons, ouvrez la bouche, donnez toute votre voix. Plus doux, disent les maitres italiens; ne forcez point, chantez sans gêne; rendez vos sons doux, flexibles et coulans; réservez les éclats pour ces momens rares et passagers où il faut surprendre et déchirer. Or, il me paraît que, dans la nécessité de se faire entendre, celui-là doit avoir plus de voix, qui peut se passer de crier.

bouillant Métastase a employé si souvent, que les Porpora, les Galuppi, les Cocchi, les Jomelli, les Perez, les Terradeglias, ont su rendre avec succès, et que nos poëtes lyriques connaissent aussi peu que nos musiciens.

Le troisième avantage, et celui qui prête a la mélodie son plus grand effet, est l'extrême précision de mesure qui s'y fait sentir dans les mouvemens les plus lents, ainsi que dans les plus gais, précision qui rend le chant animé et intéressant, les accompagnemens vifs et cadencés; qui multiplie réellement les chants, en faisant d'une même combinaison de sons autant de différentes mélodies qu'il y a de manières de les scander; qui porte au cœur tous les sentimens, et à l'esprit tous les tableaux; qui donne au musicien lemoyen de mettre en air tous les caractères de paroles imaginables, plusieurs dont nous n'avons pas même l'idée (1); et qui rend tous les mouvemens propres

(1) Pour ne pas sortir du genre comique, le seul connu à Paris, voyez les airs : « Quando sciolto avrò il contratto, etc.; « Io ò un vespajo, etc.; O questo o quello t'ai a risolvere, etc.; « A un gusto da stordire, etc. Stizzoso mio, stizzoso, etc.; Io « sono una donzella, etc. Quanti maestri, quanti dottori, etc.; « I sbirri gia Io aspettano, etc.; Ma dunque il testamento, etc.; « Senti me, se brami stare, o che risa! che piacere! etc.; » tous caractères d'airs dont la musique française n'a pas les premiers élèmens, et dont elle n'est pas en état d'exprimer un seul mot (*).

(*) Voyez la *Notice* en tête de cette Lettre, page 245.

à exprimer tous les caractères (1), ou un seul mouvement propre à contraster et changer de caractère au gré du compositeur.

Voilà, ce me semble, les sources d'où le chant italien tire ses charmes et son énergie; à quoi l'on peut ajouter une nouvelle et très-forte preuve de l'avantage de sa mélodie, en ce qu'elle n'exige pas, autant que la nôtre, de ces fréquens renversemens d'harmonie qui donnent à la basse continue le véritable chant d'un dessus. Ceux qui trouvent de si grandes beautés dans la mélodie française devraient bien nous dire à laquelle de ces choses elle en est redevable, ou nous montrer les avantages qu'elle a pour y suppléer.

Quand on commence à connaître la mélodie italienne, on ne lui trouve d'abord que des grâces, et on ne la croit propre qu'à exprimer des sentimens agréables; mais, pour peu qu'on étudie son caractère pathétique et tragique, on est bientôt surpris de la force que lui prête l'art des compositeurs dans les grands morceaux de musique. C'est à l'aide de ces modulations savantes, de cette harmonie simple et pure, de ces accompagnemens vifs et brillans, que ces chants divins

(1) Je me contenterai d'en citer un seul exemple, mais très-frappant; c'est l'air *Se pur d'un infelice*, etc., de la Fausse Suivante; air très-pathétique, sur un mouvement très-gai, auquel il n'a manqué qu'une voix pour le chanter, un orchestre pour l'accompagner, des oreilles pour l'entendre, et la seconde partie qu'il ne fallait pas supprimer.

déchirent ou ravissent l'âme, mettent le spectateur hors de lui-même, et lui arrachent, dans ses transports, des cris dont jamais nos tranquilles opéras ne furent honorés.

Comment le musicien vient-il à bout de produire ces grands effets? Est-ce à force de contraster les mouvemens, de multiplier les accords, les notes, les parties? Est-ce à force d'entasser desseins sur desseins, instrumens sur instrumens? Tout ce fatras, qui n'est qu'un mauvais supplément où le génie manque, étoufferait le chant loin de l'animer, et détruirait l'intérêt en partageant l'attention. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui d'une suite d'accords, qui, quoi qu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas : de sorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la musique est agréable et chantante, parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies, et que, l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit. Pour qu'une musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'âme les sentimens qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique; que l'accompagnement l'embellisse sans le couvrir ni le

défigurer; que la basse, par une marche uniforme et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en aperçoive : il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit.

Cette unité de mélodie me paraît une règle indispensable et non moins importante en musique que l'unité d'action dans une tragédie; car elle est fondée sur le même principe, et dirigée vers le même objet. Aussi tous les bons compositeurs italiens s'y conforment-ils avec un soin qui dégénère quelquefois en affectation; et pour peu qu'on y réfléchisse, on sent bientôt que c'est d'elle que leur musique tire son principal effet. C'est dans cette grande règle qu'il faut chercher la cause des fréquens accompagnemens à l'unisson qu'on remarque dans la musique italienne, et qui, fortifiant l'idée du chant, en rendent en même temps les sons plus moelleux, plus doux, et moins fatigans pour la voix. Ces unissons ne sont point praticables dans notre musique, si ce n'est sur quelques caractères d'airs choisis et tournés exprès pour cela : jamais un air pathétique français ne serait supportable accompagné de cette manière, parce que, la musique vocale et l'instrumentale ayant parmi nous des caractères différens, on ne peut, sans pécher contre la mélodie et le goût, appliquer à l'une les mêmes tours qui conviennent à l'autre; sans compter que, la me-

sure étant toujours vague et indéterminée, surtout dans les airs lents, les instrumens et la voix ne pourraient jamais s'accorder, et ne marcheraient point assez de concert pour produire ensemble un effet agréable. Une beauté qui résulte encore de ces unissons, c'est de donner une expression plus sensible à la mélodie, tantôt en renforçant tout d'un coup les instrumens sur un passage, tantôt en les radoucissant, tantôt en leur donnant un trait de chant énergique et saillant, que la voix n'aurait pu faire, et que l'auditeur, adroitement trompé, ne laisse pas de lui attribuer quand l'orchestre sait le faire sortir à propos. De là naît encore cette parfaite correspondance de la symphonie et du chant, qui fait que tous les traits qu'on admire dans l'une ne sont que des développemens de l'autre; de sorte que c'est toujours dans la partie vocale qu'il faut chercher la source de toutes les beautés de l'accompagnement : cet accompagnement est si bien un avec le chant, et si exactement relatif aux paroles, qu'il semble souvent déterminer le jeu et dicter à l'acteur le geste qu'il doit faire (1); et tel qui n'aurait pu jouer le rôle sur les paroles seules le jouera très-

(1) On en trouve des exemples fréquens dans les intermèdes qui nous ont été donnés cette année, entre autres dans l'air *A un gusto da stordire*, du Maître de musique; dans celui *Son padrone*, de la Femme orgucilleuse; dans celui *Vi sto ben*, du Tracollo; dans celui *Tu non pensi, no, signora*, de la Bohémienne; et dans presque tous ceux qui demandent du jeu.

juste sur la musique, parce qu'elle fait bien sa fonction d'interprète.

Au reste, il s'en faut beaucoup que les accompagnemens italiens soient toujours à l'unisson de la voix. Il y a deux cas assez fréquens où le musicien les en sépare : l'un, quand la voix, roulant avec légèreté sur des cordes d'harmonie, fixe assez l'attention pour que l'accompagnement ne puisse la partager; encore alors donne-t-on tant de simplicité à cet accompagnement, que l'oreille, affectée seulement d'accords agréables, n'y sent aucun chant qui puisse la distraire : l'autre cas demande un peu plus de soin pour le faire entendre.

Quand le musicien saura son art, dit l'auteur de la Lettre sur les Sourds et les Muets, *les parties d'accompagnement concourront à fortifier l'expression de la partie chantante, ou à ajouter de nouvelles idées que le sujet demandait, et que la partie chantante n'aura pu rendre.* Ce passage me paraît renfermer un précepte très-utile, et voici comment je pense qu'on doit l'entendre.

Si le chant est de nature à exiger quelques additions, ou, comme disaient nos anciens musiciens, quelques *diminutions* (1), qui ajoutent à l'expression ou à l'agrément, sans détruire en cela l'unité de mélodie, de sorte que l'oreille qui blâ-

(1) On trouvera le mot *diminution* dans le quatrième volume de l'Encyclopédie.

merait peut-être ces additions faites par la voix, les approuve dans l'accompagnement, et s'en laisse doucement affecter sans cesser pour cela d'être attentive au chant; alors l'habile musicien, en les ménageant à propos et les employant avec goût, embellira son sujet, et le rendra plus expressif sans le rendre moins un; et quoique l'accompagnement n'y soit pas exactement semblable à la partie chantante, l'un et l'autre ne feront pourtant qu'un chant et qu'une mélodie. Que si le sens des paroles comporte une idée accessoire que le chant n'aura pas pu rendre, le musicien l'enchâssera dans des silences ou dans des tenues, de manière qu'il puisse la présenter à l'auditeur sans le détourner de celle du chant. L'avantage serait encore plus grand si cette idée accessoire pouvait être rendue par un accompagnement contraint et continu, qui fît plutôt un léger murmure qu'un véritable chant, comme serait le bruit d'une rivière ou le gazouillement des oiseaux; car alors le compositeur pourrait séparer tout-à-fait le chant de l'accompagnement; et destinant uniquement ce dernier à rendre l'idée accessoire, il disposera son chant de manière à donner des jours fréquens à l'orchestre, en observant avec soin que la symphonie soit toujours dominée par la partie chantante, ce qui dépend encore plus de l'art du compositeur que de l'exécution des instrumens : mais ceci demande une expérience consommée, pour éviter la duplicité de mélodie.

Voilà tout ce que la règle de l'unité peut accorder au goût du musicien pour parer le chant ou le rendre plus expressif, soit en embellissant le sujet principal, soit en y en ajoutant un autre qui lui reste assujetti : mais de faire chanter à part des violons d'un côté, de l'autre des flûtes, de l'autre des bassons, chacun sur un dessein particulier et presque sans rapport entre eux, et d'appeler tout ce chaos de la musique, c'est insulter également l'oreille et le jugement des auditeurs.

Une autre chose qui n'est pas moins contraire que la multiplication des parties à la règle que je viens d'établir, c'est l'abus ou plutôt l'usage des fugues, imitations, doubles desseins, et autres beautés arbitraires et de pure convention, qui n'ont presque de mérite que la difficulté vaincue, et qui toutes ont été inventées dans la naissance de l'art pour faire briller le savoir, en attendant qu'il fût question du génie. Je ne dis pas qu'il soit tout-à-fait impossible de conserver l'unité de mélodie dans une fugue, en conduisant habilement l'attention de l'auditeur d'une partie à l'autre à mesure que le sujet y passe; mais ce travail est si pénible, que presque personne n'y réussit, et si ingrat, qu'à peine le succès peut-il dédommager de la fatigue d'un tel ouvrage. Tout cela, n'aboutissant qu'à faire du bruit, ainsi que la plupart de nos chœurs si admirés (1), est également indigne

(1) Les Italiens ne sont pas eux-mêmes tout-à-fait revenus de ce préjugé barbare. Ils se piquent encore d'avoir dans leurs

d'occuper la plume d'un homme de génie et l'attention d'un homme de goût. A l'égard des contre-fugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes, et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier, ce sont évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire.

Il a été un temps où l'Italie était barbare : et, même après la renaissance des autres arts, que l'Europe lui doit tous, la musique plus tardive n'y a point pris aisément cette pureté de goût qu'on y voit briller aujourd'hui; et l'on ne peut guère donner une plus mauvaise idée de ce qu'elle était alors, qu'en remarquant qu'il n'y a eu pendant long-temps qu'une même musique en France et en Italie (1), et que les musiciens des deux contrées communiquaient familièrent entre eux, non

---

églises de la musique bruyante; ils ont souvent des messes et des motets à quatre cœurs, chacun sur un dessein différent; mais les grands maîtres ne font que rire de tout ce fatras. Je me souviens que Terradeglias, me parlant de plusieurs motets de sa composition où il avait mis des cœurs travaillés avec un grand soin, était honteux d'en avoir fait de si beaux, et s'en excusait sur sa jeunesse. Autrefois, disait-il, j'aimais à faire du bruit; à présent je tâche de faire de la musique.

(1) L'abbé Du Bos se tourmente beaucoup pour faire honneur aux Pays-Pas du renouvellement de la musique, et cela pourrait s'admettre si l'on donnait le nom de musique à un continuel remplissage d'accords; mais si l'harmonie n'est que la

pourtant sans qu'on pût remarquer déjà dans les nôtres le germe de cette jalousie qui est inséparable de l'infériorité. Lulli même, alarmé de l'arrivée de Corelli, se hâta de le faire chasser de France; ce qui lui fut d'autant plus aisé que Corelli était plus grand homme, et, par conséquent, moins courtisan que lui. Dans ces temps où la musique naissait à peine, elle avait en Italie cette ridicule emphase de science harmonique, ces pédantesques prétentions de doctrine qu'elle a chèrement conservées parmi nous, et par lesquelles on distingue aujourd'hui cette musique méthodique, compassée, mais sans génie, sans invention et sans goût, qu'on appelle à Paris *musique écrite* par excellence, et qui, tout au plus, n'est bonne, en effet, qu'à écrire, et jamais à exécuter.

Depuis même que les Italiens ont rendu l'harmonie plus pure, plus simple, et donné tous leurs soins à la perfection de la mélodie, je ne nie pas qu'il ne soit encore demeuré parmi eux quelques légères traces des fugues et desseins gothiques, et quelquefois de doubles et triples mélodies : c'est de quoi je pourrais citer plusieurs exemples dans

base commune, et que la mélodie seule constitue le caractère, non-seulement la musique moderne est née en Italie, mais il y a quelque apparence que, dans toutes nos langues vivantes, la musique italienne est la seule qui puisse réellement exister. Du temps d'Orlande et de Goudimel, on faisait de l'harmonie et des sons; Lulli y a joint un peu de cadence; Corelli, Buononcini, Vinci et Pergolèse sont les premiers qui aient fait de la musique.

les intermèdes qui nous sont connus, et entre autres le mauvais quatuor qui est à la fin de *la Femme orgueilleuse*. Mais, outre que ces choses sortent du caractère établi, outre qu'on ne trouve jamais rien de semblable dans les tragédies, et qu'il n'est pas plus juste de juger l'opéra italien sur ces farces, que de juger notre théâtre français sur l'*Impromptu de campagne*, ou *le Baron de la Crasse*, il faut aussi rendre justice à l'art avec lequel les compositeurs ont souvent évité, dans ces intermèdes, les piéges qui leur étaient tendus par les poëtes, et ont fait tourner au profit de la règle des situations qui semblaient les forcer à l'enfreindre.

De toutes les parties de la musique, la plus difficile à traiter, sans sortir de l'unité de mélodie, est le duo; et cet article mérite de nous arrêter un moment. L'auteur de la lettre sur Omphale a déjà remarqué que les duos sont hors de la nature; car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre. Et quand cette supposition pourrait s'admettre en certains cas, il est bien certain que ce ne serait jamais dans la tragédie, où cette indécence n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Or, le meilleur moyen de sauver cette absurdité, c'est de traiter, le plus qu'il est possible, le duo

en dialogue, et ce premier soin regarde le poëte : ce qui regarde le musicien, c'est de trouver un chant convenable au sujet, et distribué de telle sorte que, chacun des interlocuteurs parlant alternativement, toute la suite du dialogue ne forme qu'une mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une partie à l'autre sans cesser d'être une, et sans enjamber. Quand on joint ensemble les deux parties, ce qui doit se faire rarement et durer peu, il faut trouver un chant susceptible d'une marche par tierces ou par sixtes dans lequel la seconde partie fasse son effet sans distraire l'oreille de la première : il faut garder la dureté des dissonances, les sons perçans et renforcés, le *fortissimo* de l'orchestre, pour des instans de désordre et de transport où les acteurs, semblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'âme de tout spectateur sensible, et lui font éprouver le pouvoir de l'harmonie sobrement ménagée. Mais ces instans doivent être rares et amenés avec art. Il faut, par une musique douce et affectueuse, avoir déjà disposé l'oreille et le cœur à l'émotion, pour que l'un et l'autre se prêtent à ces ébranlemens violens : et il faut qu'ils passent avec la rapidité qui convient à notre faiblesse; car, quand l'agitation est trop forte, elle ne saurait durer; et tout ce qui est au-delà de la nature ne touche plus.

En disant ce que les duos doivent être, j'ai dit

précisément ce qu'ils sont dans les opéras italiens. Si quelqu'un a pu entendre sur un théâtre d'Italie un duo tragique chanté par deux bons acteurs, et accompagné par un véritable orchestre, sans en être attendri; s'il a pu d'œil sec assister aux adieux de Mandane et d'Arbace, je le tiens digne de pleurer à ceux de Libye et d'Epaphus.

Mais sans insister sur les duos tragiques, genre de musique dont on n'a pas même l'idée à Paris; je puis vous citer un duo comique qui est connu de tout le monde, et je le citerai hardiment comme un modèle de chant, d'unité, de mélodie, de dialogue et de goût, auquel, selon moi, rien ne manquera, quand il sera bien exécuté, que des auditeurs qui sachent l'entendre : c'est celui du premier acte de la Serva Padrona, *Lo conosco à quegl' occhietti*, etc. J'avoue que peu de musiciens français sont en état d'en sentir les beautés; et je dirais volontiers du Pergolèse, comme Cicéron disait d'Homère, que c'est avoir déjà fait beaucoup de progrès dans l'art, que de se plaire à sa lecture.

J'espère, monsieur, que vous me pardonnerez la longueur de cet article en faveur de sa nouveauté et de l'importance de son objet : j'ai cru devoir m'étendre un peu sur une règle aussi essentielle que celle de l'unité de mélodie; règle dont aucun théoricien, que je sache, n'a parlé jusqu'à ce jour; que les compositeurs italiens ont seuls sentie et pratiquée, sans se douter peut-être de

son existence; et de laquelle dépendent la douceur du chant, la force de l'expression, et presque tout le charme de la bonne musique. Avant que de quitter ce sujet, il me reste à vous montrer qu'il en résulte de nouveaux avantages pour l'harmonie même, aux dépens de laquelle je semblais accorder tout l'avantage à la mélodie, et que l'expression du chant donne lieu à celle des accords en forçant le compositeur à les ménager.

Vous souvenez-vous, monsieur, d'avoir entendu quelquefois, dans les intermèdes qu'on nous a donnés cette année, le fils de l'entrepreneur italien, jeune enfant de dix ans au plus, accompagner quelquefois à l'Opéra? Nous fûmes frappés, dès le premier jour, de l'effet que produisait sous ses petits doigts l'accompagnement du clavecin; et tout le spectacle s'aperçut à son jeu précis et brillant que ce n'était pas l'accompagnateur ordinaire. Je cherchai aussitôt les raisons de cette différence, car je ne doutais pas que le sieur Noblet ne fût bon harmoniste et n'accompagnât très-exactement: mais quelle fut ma surprise, en observant les mains du petit bonhomme, de voir qu'il ne remplissait presque jamais les accords, qu'il supprimait beaucoup de sons, et n'employait très-souvent que deux doigts, dont l'un sonnait presque toujours l'octave de la basse! Quoi! disais-je en moi-même, l'harmonie complète fait moins d'effet que l'harmonie mutilée, et nos accompagnateurs, en rendant tous les ac-

cords pleins, ne font qu'un bruit confus, tandis que celui-ci, avec moins de sons, fait plus d'harmonie, ou, du moins, rend son accompagnement plus sensible et plus agréable! Ceci fut pour moi un problème inquiétant; et j'en compris encore mieux toute l'importance, quand, après d'autres observations, je vis que les Italiens accompagnaient tous de la même manière que le petit bambin, et que, par conséquent, cette épargne dans leur accompagnement devait tenir au même principe que celle qu'ils affectent dans leur partition.

Je comprenais bien que la basse, étant le fondement de toute l'harmonie, doit toujours dominer sur le reste, et que quand les autres parties l'étouffent ou la couvrent, il en résulte une confusion qui peut rendre l'harmonie plus sourde; et je m'expliquais ainsi pourquoi les Italiens, si économes de leur main droite dans l'accompagnement, redoublent ordinairement à la gauche l'octave de la basse, pourquoi ils mettent tant de contre-basses dans leurs orchestres, et pourquoi ils font si souvent marcher leurs quintes (1) avec la basse, au lieu de leur donner une autre partie,

(1) On peut remarquer à l'orchestre de notre Opéra que, dans la musique italienne, les quintes ne jouent presque jamais leur partie quand elle est à l'octave de la basse; peut-être ne daigne-t-on pas même la copier en pareil cas. Ceux qui conduisent l'orchestre ignoreraient-ils que ce défaut de liaison entre la basse et le dessus rend l'harmonie trop sèche?

comme les Français ne manquent jamais de faire. Mais ceci, qui pouvait rendre raison de la netteté des accords, n'en rendait pas de leur énergie, et je vis bientôt qu'il devait y avoir quelque principe plus caché et plus fin de l'expression que je remarquais dans la simplicité de l'harmonie italienne, tandis que je trouvais la nôtre si composée, si froide, et si languissante.

Je me souvins alors d'avoir lu dans quelque ouvrage de M. Rameau que chaque consonnance a son caractère particulier, c'est-à-dire une manière d'affecter l'âme qui lui est propre; que l'effet de la tierce n'est point le même que celui de la quinte, ni l'effet de la quarte le même que celui de la sixte: de même les tierces et les sixtes mineures doivent produire des affections différentes de celles que produisent les tierces et les sixtes majeures. Et ces faits une fois accordés, il s'ensuit assez évidemment que les dissonances et tous les intervalles possibles seront aussi dans le même cas; expérience que la raison confirme, puisque toutes les fois que les rapports sont différens, l'impression ne saurait être la même.

Or, me disais-je à moi-même, en raisonnant d'après cette supposition, je vois clairement que deux consonnances ajoutées l'une à l'autre mal à propos, quoique selon les règles des accords, pourront, même en augmentant l'harmonie, affaiblir mutuellement leur effet, le combattre ou le partager. Si tout l'effet d'une quinte m'est nécessaire

pour l'expression dont j'ai besoin, je peux risquer d'affaiblir cette expression par un troisième son, qui, divisant cette quinte en deux autres intervalles, en modifiera nécessairement l'effet par celui des deux tierces dans lesquelles je la résous; et ces tierces mêmes, quoique le tout ensemble fasse une fort bonne harmonie, étant de différente espèce, peuvent encore nuire mutuellement à l'impression l'une de l'autre. De même, si l'impression simultanée de la quinte et des deux tierces m'était nécessaire, j'affaiblirais et j'altérerais mal à propos cette impression en retranchant un des trois sons qui en forment l'accord. Ce raisonnement devient encore plus sensible appliqué à la dissonance. Supposons que j'aie besoin de toute la dureté du triton, ou de toute la fadeur de la fausse quinte, opposition, pour le dire en passant, qui prouve combien les divers renversemens des accords en peuvent changer l'effet : si dans une telle circonstance, au lieu de porter à l'oreille les deux uniques sons qui forment la dissonance, je m'avise de remplir l'accord de tous ceux qui lui conviennent, alors j'ajoute au triton la seconde et la sixte, et à la fausse quinte la sixte et la tierce, c'est-à-dire qu'introduisant dans chacun de ces accords une nouvelle dissonance, j'y introduis en même temps trois consonnances, qui doivent nécessairement en tempérer et affaiblir l'effet, en rendant un de ces accords moins fade et l'autre moins dur. C'est donc un principe certain

et fondé dans la nature, que toute musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement où tous les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, mais avoir très-peu d'expression : ce qui est précisément le caractère de la musique française. Il est vrai qu'en ménageant les accords et les parties, le choix devient difficile et demande beaucoup d'expérience et de goût pour le faire toujours à propos : mais s'il y a une règle pour aider au compositeur à se bien conduire en pareille occasion, c'est certainement celle de l'unité de mélodie que j'ai tâché d'établir, ce qui se rapporte au caractère de la musique italienne, et rend raison de la douceur du chant, jointe à la force d'expression qui y règne.

Il suit de tout ceci qu'après avoir bien étudié les règles élémentaires de l'harmonie, le musicien ne doit point se hâter de la prodiguer inconsidérément, ni se croire en état de composer parce qu'il sait remplir des accords, mais il doit, avant que de mettre la main à l'œuvre, s'appliquer à l'étude beaucoup plus longue et plus difficile des impressions diverses que les consonnances, les dissonances, et tous les accords, font sur les oreilles sensibles, et se dire souvent à lui-même que le grand art du compositeur ne consiste pas moins à savoir discerner dans l'occasion les sons qu'on doit supprimer, que ceux dont il faut faire usage. C'est en étudiant et feuilletant sans cesse les chefs-d'œuvre de l'Italie qu'il apprendra à faire

ce choix exquis, si la nature lui a donné assez de génie et de goût pour en sentir la nécessité. Car les difficultés de l'art ne se laissent apercevoir qu'à ceux qui sont faits pour les vaincre : et ceux-là ne s'aviseront pas de compter avec mépris les portées vides d'une partition; mais voyant la facilité qu'un écolier aurait eue à les remplir, ils soupçonneront et chercheront les raisons de cette simplicité trompeuse, d'autant plus admirable qu'elle cache des prodiges sous une feinte négligence, et que l'*arte che tutto fa, nulla si scuopre.*

Voilà, à ce qu'il me semble, la cause des effets surprenans que produit l'harmonie de la musique italienne, quoique beaucoup moins chargée que la nôtre, qui en produit si peu : ce qui ne signifie pas qu'il ne faille jamais remplir l'harmonie, mais qu'il ne faut la remplir qu'avec choix et discernement. Ce n'est pas non plus à dire que pour ce choix le musicien soit obligé de faire tous ces raisonnemens, mais qu'il en doit sentir le résultat. C'est à lui d'avoir du génie et du goût pour trouver les choses d'effet; c'est au théoricien à en chercher les causes, et à dire pourquoi ce sont des choses d'effet.

Si vous jetez les yeux sur nos compositions modernes; surtout si vous les écoutez, vous reconnaîtrez bientôt que nos musiciens ont si mal compris tout ceci, que, s'efforçant d'arriver au même but, ils ont directement suivi la route opposée; et, s'il m'est permis de vous dire naturel-

lement ma pensée, je trouve que plus notre musique se perfectionne en apparence, et plus elle se gâte en effet. Il était peut-être nécessaire qu'elle vînt au point où elle est, pour accoutumer insensiblement nos oreilles à rejeter les préjugés de l'habitude, et à goûter d'autres airs que ceux dont nos nourrices nous ont endormis; mais je prévois que pour la porter au très-médiocre degré de bonté elle est susceptible, il faudra tôt ou tard commencer par redescendre ou remonter au point où Lulli l'avait mise. Convenons que l'harmonie de ce célèbre musicien est plus pure et moins renversée; que ses basses sont plus naturelles, et marchent plus rondement; que son chant est mieux suivi; que ses accompagnemens, moins chargés, naissent mieux du sujet et en sortent moins; que son récitatif est beaucoup moins maniéré, et par conséquent beaucoup meilleur que le nôtre : ce qui se confirme par le goût de l'exécution; car l'ancien récitatif était rendu par les acteurs de ce temps-là tout autrement que nous ne faisons aujourd'hui. Il était plus vif et moins traînant; on le chantait moins, et on le déclamait davantage (1). Les cadences, les ports-de-voix se sont multipliés dans le nôtre; il est devenu encore

(1) Cela se prouve par la durée des opéras de Lulli, beaucoup plus grande aujourd'hui que de son temps, selon le rapport unanime de tous ceux qui les ont vus anciennement. Aussi toutes les fois qu'on redonne ces opéras est-on obligé d'y faire des retranchemens considérables.

plus languissant, et l'on n'y trouve presque plus rien qui le distingue de ce qu'il nous plaît d'appeler *air*.

Puisqu'il est question d'airs et de récitatifs, vous voulez bien, monsieur, que je termine cette lettre par quelques observations sur l'un et sur l'autre, qui deviendront peut-être des éclaircissemens utiles à la solution du problème dont il s'agit.

On peut juger de l'idée de nos musiciens sur la constitution d'un opéra, par la singularité de leur nomenclature. Ces grands morceaux de musique italienne qui ravissent, ces chefs-d'œuvres de génie qui arrachent des larmes, qui offrent les tableaux les plus frappans, qui peignent les situations les plus vives, et portent dans l'âme toutes les passions qu'ils expriment, les Français les appellent des *ariettes*. Ils donnent le nom d'*airs* à ces insipides chansonnettes dont ils entremêlent les scènes de leurs opéras, et réservent celui de monologues par excellence à ces traînantes et ennuyeuses lamentations à qui il ne manque, pour assoupir tout le monde, que d'être chantées juste et sans cris.

Dans les opéras italiens tous les airs sont en situation et font partie des scènes. Tantôt c'est un père désespéré qui croit voir l'ombre d'un fils qu'il a fait mourir injustement lui reprocher sa cruauté; tantôt c'est un prince débonnaire qui, forcé de donner un exemple de sévérité, demande

aux dieux de lui ôter l'empire, ou de lui donner un cœur moins sensible. Ici c'est une mère tendre qui verse des larmes en retrouvant son fils qu'elle croyait mort; là c'est le langage de l'amour, non rempli de ce fade et puéril galimatias de *flammes* et de *chaînes*, mais tragique, vif, bouillant, entrecoupé, et tel qu'il convient aux passions impétueuses. C'est sur de telles paroles qu'il sied bien de déployer toutes les richesses d'une musique pleine de force et d'expression, et de renchérir sur l'énergie de la poésie par celle de l'harmonie et du chant. Au contraire, les paroles de nos ariettes, toujours détachées du sujet, ne sont qu'un misérable jargon emmiellé, qu'on est trop heureux de ne pas entendre; c'est une collection faite au hasard du très-petit nombre de mots sonores que notre langue peut fournir, tournés et retournés de toutes les manières, excepté de celle qui pourrait leur donner du sens. C'est sur ces impertinens amphigouris que nos musiciens épuisent leur goût et leur savoir, et nos acteurs leurs gestes et leurs poumons : c'est à ces morceaux extravagans que nos femmes se pâment d'admiration. Et la preuve la plus marquée que la musique française ne sait ni peindre ni parler, c'est qu'elle ne peut développer le peu de beautés dont elle est susceptible que sur des paroles qui ne signifient rien. Cependant, à entendre les Français parler de musique, on croirait que c'est dans leurs opéras qu'elle peint de grands tableaux

et de grandes passions, et qu'on ne trouve que des ariettes dans les opéras italiens, où le nom même d'ariette et la ridicule chose qu'il exprime sont également inconnus. Il ne faut pas être surpris de la grossièreté de ces préjugés, la musique italienne n'a d'ennemis, même parmi nous, que ceux qui n'y connaissent rien; et tous les Français qui ont tenté de l'étudier dans le seul dessein de la critiquer en connaissance de cause ont bientôt été ses plus zélés admirateurs (1).

Après les ariettes, qui font à Paris le triomphe du goût moderne, viennent les fameux monologues qu'on admire dans nos anciens opéras: s. r quoi l'on doit remarquer que nos plus beaux airs sont toujours dans les monologues et jamais dans les scènes, parce que nos acteurs n'ayant aucun jeu muet, et la musique n'indiquant aucun geste et ne peignant aucune situation, celui qui garde le silence ne sait que faire de sa personne pendant que l'autre chante.

Le caractère traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, et le ton lamentable qui règne perpétuellement dans notre opéra, mettent presque tous les monologues français sur un mouvement lent; et comme la mesure ne s'y fait sentir ni dans le chant, ni dans la basse, ni dans

(1) C'est un préjugé peu favorable à la musique française, que ceux qui la méprisent le plus soient précisément ceux qui la connaissent le mieux; car elle est aussi ridicule quand on l'examine, qu'insupportable quand on l'écoute.

l'accompagnement, rien n'est si traînant, si lâche, si languissant, que ces beaux monologues que tout le monde admire en bâillant : ils voudraient être tristes, et ne sont qu'ennuyeux; ils voudraient toucher le cœur, et ne font qu'affliger les oreilles.

Les Italiens sont plus adroits dans leurs adagio : car, lorsque le chant est si lent qu'il serait à craindre qu'il ne laissât affaiblir l'idée de la mesure, ils font marcher la basse par notes égales qui marquent le mouvement, et l'accompagnement le marque aussi par des subdivisions de notes, qui, soutenant la voix et l'oreille en mesure, ne rendent le chant que plus agréable et surtout plus énergique par cette précision. Mais la nature du chant français interdit cette ressource à nos compositeurs : car, dès que l'acteur serait forcé d'aller en mesure, il ne pourrait plus développer sa voix ni son jeu, traîner son chant, renfler, prolonger ses sons, ni crier à pleine tête, et par conséquent il ne serait plus applaudi.

Mais ce qui prévient encore plus efficacement la monotonie et l'ennui dans les tragédies italiennes, c'est l'avantage de pouvoir exprimer tous les sentimens et peindre tous les caractères avec telle mesure et tel mouvement qu'il plaît au compositeur. Notre mélodie, qui ne dit rien par elle-même, tire toute son expression du mouvement qu'on lui donne; elle est forcément triste sur une mesure lente, furieuse ou gaie sur un mouvement

vif, grave sur un mouvement modéré : le chant n'y fait presque rien; la mesure seule, ou, pour parler juste, le seul degré de vitesse, détermine le caractère. Mais la mélodie italienne trouve dans chaque mouvement des expressions pour tous les caractères, des tableaux pour tous les objets. Elle est, quand il plaît au musicien, triste sur un mouvement vif, gaie sur un mouvement lent, et, comme je l'ai déjà dit, elle change sur le même mouvement de caractère au gré du compositeur; ce qui lui donne la facilité des contrastes, sans dépendre en cela du poëte, et sans s'exposer à des contre-sens.

Voilà la source de cette prodigieuse variété que les grands maîtres d'Italie savent répandre dans leurs opéras, sans jamais sortir de la nature : variété qui prévient la monotonie, la langueur et l'ennui, et que les musiciens français ne peuvent imiter, parce que leurs mouvemens sont donnés par le sens des paroles, et qu'ils sont forcés de s'y tenir, s'ils ne veulent tomber dans des contre-sens ridicules.

A l'égard du récitatif, dont il me reste à parler, il me semble que, pour en bien juger, il faudrait une fois savoir précisément ce que c'est; car jusqu'ici je ne sache pas que, de tous ceux qui en ont disputé, personne se soit avisé de le définir. Je ne sais, monsieur quelle idée vous pouvez avoir de ce mot; quant à moi, j'appelle récitatif une déclamation harmonieuse, c'est-à-dire une

déclamation dont toutes les inflexions se font par intervalles harmoniques : d'où il suit que, comme chaque langue a une déclamation qui lui est propre, chaque langue doit aussi avoir son récitatif particulier; ce qui n'empêche pas qu'on ne puisse très-bien comparer un récitatif à un autre, pour savoir lequel des deux est le meilleur, ou celui qui se rapporte le mieux à son objet.

Le récitatif est nécessaire dans les drames lyriques, 1° pour lier l'action et rendre le spectacle un; 2° pour faire valoir les airs, dont la continuité deviendrait insupportable; 3° pour exprimer une multitude de choses qui ne peuvent ou ne doivent point être exprimées par la musique chantante et cadencée. La simple déclamation ne pouvait convenir à tout cela dans un ouvrage lyrique, parce que la transition de la parole au chant, et surtout du chant à la parole, a une dureté à laquelle l'oreille se prête difficilement, et forme un contraste choquant qui détruit toute l'illusion, et par conséquent l'intérêt : car il y a une sorte de vraisemblance qu'il faut conserver, même à l'Opéra, en rendant le discours tellement uniforme, que le tout puisse être pris au moins pour une langue hypothétique. Joignez à cela que le secours des accords augmente l'énergie de la déclamation harmonieuse, et dédommage avantageusement de ce qu'elle a de moins naturel dans les intonations.

Il est évident, d'après ces idées, que le meil-

leur récitatif, dans quelque langue que ce soit, si elle a d'ailleurs les conditions nécessaires, est celui qui approche le plus de la parole; s'il y en avait un qui en approchât tellement, en conservant l'harmonie qui lui convient, que l'oreille ou l'esprit pût s'y tromper, on devrait prononcer hardiment que celui-là aurait atteint toute la perfection dont aucun récitatif puisse être susceptible.

Examinons maintenant sur cette règle ce qu'on appelle en France récitatif; et dites-moi, je vous prie, quel rapport vous pouvez trouver entre ce récitatif et notre déclamation. Comment concevrez-vous jamais que la langue francaise, dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant, soit bien rendu par les bruyantes et criardes intonations de ce récitatif, et qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole et ces sons soutenus et renflés, ou plutôt ces cris éternels qui font le tissu de cette partie de notre musique encore plus même que des airs? Faites, par exemple, réciter à quelqu'un qui sache lire les quatre premiers vers de la fameuse reconnaissance d'Iphigénie; à peine reconnaîtrez-vous quelques légères inégalités, quelques faibles inflexions de voix, dans un récit tranquille qui n'a rien de vif ni de passionné, rien qui doive engager celle qui le fait à élever ou abaisser la voix. Faites ensuite réciter par une de nos actrices ces mêmes vers sur la note du musicien, et

tâchez, si vous le pouvez, de supporter cette extravagante criaillerie qui passe à chaque instant de bas en haut et de haut en bas, parcourt sans sujet toute l'étendue de la voix, et suspend le récit hors de propos pour *filer de beaux sons* sur des syllabes qui ne signifient rien, et qui ne forment aucun repos dans le sens.

Qu'on joigne à cela les fredons, les cadences, les ports-de-voix qui reviennent à chaque instant, et qu'on me dise quelle analogie il peut y avoir entre la parole et toute cette maussade pretentaille, entre la déclamation et ce prétendu récitatif. Qu'on me montre au moins quelque côté par lequel on puisse raisonnablement vanter ce merveilleux récitatif français dont l'invention fait la gloire de Lulli.

C'est une chose assez plaisante que d'entendre les partisans de la musique française se retrancher dans le caractère de la langue, et rejeter sur elle des défauts dont ils n'osent accuser leur idole, tandis qu'il est de toute évidence que le meilleur récitatif qui peut convenir à la langue française doit être opposé presque en tout à celui qui y est en usage; qu'il doit rouler entre de forts petits intervalles, n'élever ni n'abaisser beaucoup de voix; peu de sons soutenus, jamais d'éclats; encore moins de cris; rien surtout qui ressemble au chant; peu d'inégalité dans la durée ou valeur des notes, ainsi que dans leurs degrés. En un mot, le vrai récitatif français, s'il peut y en avoir un, ne

se trouvera que dans une route directement contraire à celle de Lulli et de ses successeurs, dans quelque route nouvelle qu'assurément les compositeurs français si fiers de leur faux savoir, et par conséquent si éloignés de sentir et d'aimer le véritable, ne s'aviseront pas de chercher si tôt, et que probablement ils ne trouveront jamais.

Ce serait ici le lieu de vous montrer, par l'exemple du récitatif italien, que toutes les conditions que j'ai supposées dans un bon récitatif peuvent en effet s'y trouver; qu'il peut avoir à la fois toute la vivacité de la déclamation et toute l'énergie de l'harmonie; qu'il peut marcher aussi rapidement que la parole, et être aussi mélodieux qu'un véritable chant; qu'il peut marquer toutes les inflexions dont les passions les plus véhémentes animent le discours, sans forcer la voix du chanteur, ni étourdir les oreilles de ceux qui écoutent. Je pourrais vous montrer comment, à l'aide d'une marche fondamentale particulière, on peut multiplier les modulations du récitatif d'une manière qui lui soit propre, et qui contribue à le distinguer des airs, où, pour conserver les grâces de la mélodie, il faut changer de ton moins fréquemment; comment surtout, quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvemens, on peut, à l'aide d'une symphonie habilement ménagée, faire exprimer à l'orchestre, par des chants pathétiques et variés, ce que l'acteur ne doit que réciter: chef-d'œuvre de l'art du musi-

cien, par lequel il sait, dans un récitatif obligé (1), joindre la mélodie la plus touchante à toute la véhémence de la déclamation, sans jamais confondre l'une avec l'autre : je pourrais vous déployer les beautés sans nombre de cet admirable recitatif, dont on fait en France tant de contes aussi absurdes que les jugemens qu'on s'y mêle d'en porter; comme si quelqu'un pouvait prononcer sur un récitatif sans connaître à fond la langue à laquelle il est propre. Mais, pour entrer dans ces détails, il faudrait, pour ainsi dire, créer un nouveau dictionnaire, inventer à chaque instant des termes pour offrir aux lecteurs français des idées inconnues parmi eux, et leur tenir des discours qui leur paraîtraient du galimatias. En un mot, pour en être compris, il faudrait leur parler un langage qu'ils entendissent, et par conséquent de sciences et d'arts de tout genre, excepté la seule musique. Je n'entrerai donc point sur cette matière dans un détail affecté qui ne servirait de rien pour l'instruction des lecteurs, et sur lequel ils pourraient présumer que je ne dois qu'à leur ignorance en cette partie la force apparente de mes preuves.

(1) J'avais espéré que le sieur Caffarelli nous donnerait, au concert spirituel, quelque morceau de grand récitatif et de chant pathétique, pour faire entendre une fois aux prétendus connaisseurs ce qu'ils jugent depuis si long-temps; mais, sur ses raisons pour n'en rien faire, j'ai trouvé qu'il connaissait encore mieux que moi la portée de ses auditeurs.

Par la même raison, je ne tenterai pas non plus le parallèle qui a été proposé cet hiver, dans un écrit adressé au petit Prophète et à ses adversaires, de deux morceaux de musique, l'un italien et l'autre français, qui y sont indiqués. La scène italienne, confondue en Italie avec mille autres chefs-d'œuvres égaux ou supérieurs, étant peu connue à Paris, peu de gens pourraient suivre la comparaison, et il se trouverait que je n'aurais parlé que pour le petit nombre de ceux qui savaient déjà ce que j'avais à leur dire. Mais, quant à la scène française, j'en crayonnerai volontiers l'analyse, avec d'autant plus de plaisir, qu'étant le morceau consacré dans la nation par les plus unanimes suffrages, je n'aurai pas à craindre qu'on m'accuse d'avoir mis de la partialité dans le choix, ni d'avoir voulu soustraire mon jugement à celui des lecteurs par un sujet peu connu.

Au reste, comme je ne puis examiner ce morceau sans en adopter le genre, au moins par hypothèse, c'est rendre à la musique française tout l'avantage que la raison m'a forcé de lui ôter dans le cours de cette lettre; c'est la juger sur ses propres règles : de sorte que quand cette scène serait aussi parfaite qu'on le prétend, on n'en pourrait conclure autre chose, sinon que c'est de la musique française bien faite; ce qui n'empêcherait pas que, le genre étant démontré mauvais, ce ne fût absolument de mauvaise musique. Il ne s'agit

donc ici que de voir si l'on peut l'admettre pour bonne, au moins dans son genre.

Je vais pour cela tâcher d'analyser en peu de mots ce célèbre monologue d'Armide, *Enfin il est en ma puissance*, qui passe pour un chef-d'œuvre de déclamation, et que les maîtres donnent eux-mêmes pour le modèle le plus parfait du vrai récitatif français (*).

Je remarque d'abord que M. Rameau l'a cité, avec raison, en exemple d'une modulation exacte et très-bien liée : mais cet éloge, appliqué au morceau dont il s'agit, devient une véritable satire, et M. Rameau lui-même se serait bien gardé de mériter une semblable louange en pareil cas; car que peut-on penser de plus mal conçu que cette régularité scolastique dans une scène où l'emportement, la tendresse, et le contraste des passions opposées, mettent l'actrice et les spectateurs dans la plus vive agitation! Armide furieuse vient poignarder son ennemi. A son aspect, elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des mains; elle oublie tous ses projets de vengeance, et n'oublie pas un seul instant sa modulation. Les réticences, les interruptions, les transitions intellectuelles que le poëte offrait au musicien, n'ont pas été une seule fois saisies par celui-ci. L'héroïne finit par adorer celui qu'elle

(*) On trouve ce monologue gravé avec sa basse continue et la basse fondamentale dans les *Élémens de musique* de d'Alembert, 1766, in-8°.

voulait égorger au commencement; le musicien finit en *E si mi*, comme il avait commencé, sans avoir jamais quitté les cordes les plus analogues au ton principal, sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fît foi de l'agitation de son âme, sans avoir donné la moindre expression à l'harmonie : et je défie qui que ce soit d'assigner par la musique seule, soit dans le ton, soit dans la mélodie, soit dans la déclamation, soit dans l'accompagnement, aucune différence sensible entre le commencement et la fin de cette scène, par où le spectateur puisse juger du changement prodigieux qui s'est fait dans le cœur d'Armide.

Observez cette basse continue : que de croches! que de petites notes passagères pour courir après la succession harmonique! Est-ce ainsi que marche la basse d'un bon récitatif, où l'on ne doit entendre que de grosses notes, de loin en loin, le plus rarement qu'il est possible, et seulement pour empêcher la voix du récitant et l'oreille du spectateur de s'égarer?

Mais voyons comment sont rendus les beaux vers de ce monologue, qui peut passer en effet pour un chef-d'œuvre de poésie :

Enfin il est en ma puissance...

Voilà un *trille* (1), et, qui pis est, un repos

(1) Je suis contraint de franciser ce mot, pour exprimer le battement de gosier que les Italiens appellent ainsi, parce que,

absolu dès le premier vers, tandis que le sens n'est achevé qu'au second. J'avoue que le poëte eût peut-être mieux fait d'omettre ce second vers, et de laisser aux spectateurs le plaisir d'en lire le sens dans l'âme de l'actrice; mais puisqu'il l'a employé, c'était au musicien de le rendre.

Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur :

Je pardonnerais peut-être au musicien d'avoir mis ce second vers dans un autre ton que le premier, s'il se permettait un peu plus d'en changer dans les occasions nécessaires.

Le charme du sommeil le livre à ma vengeance.

Les mots de *charme* et de *sommeil* ont été pour le musicien un piége inévitable; il a oublié la fureur d'Armide, pour faire ici un petit somme dont il se réveillera au mot *percer*. Si vous croyez que c'est par hasard qu'il a employé des sons doux sur le premier hémistiche, vous n'avez qu'à écouter la basse : Lulli n'était pas homme à employer de ces dièses pour rien.

Je vais percer son invincible cœur.

Que cette cadence finale est ridicule dans un mouvement aussi impétueux! Que ce trille est

---

me trouvant à chaque instant dans la nécessité de me servir du mot de *cadence* dans une autre acception, il ne m'était pas possible d'éviter autrement des équivoques continuelles.

froid et de mauvaise grâce! Qu'il est mal placé sur une syllabe brève, dans un récitatif qui devrait voler, et au milieu d'un transport violent!

> Par lui tous mes captifs sont sortis d'esclavage :
> Qu'il éprouve toute ma rage.

On voit qu'il y a ici une adroite réticence du poëte. Armide, après avoir dit qu'elle va percer l'invincible cœur de Renaud, sent dans le sien les premiers mouvemens de la pitié, ou plutôt de l'amour; elle cherche des raisons pour se raffermir, et cette transition intellectuelle amène fort bien ces deux vers, qui, sans cela, se lieraient mal avec les précédens, et deviendraient une répétition tout-à-fait superflue de ce qui n'est ignoré ni de l'actrice ni des spectateurs.

Voyons maintenant comment le musicien a exprimé cette marche secrète du cœur d'Armide. Il a bien vu qu'il fallait mettre un intervalle entre ces deux vers et les précédens, et il a fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avait tant de choses à sentir, et par conséquent l'orchestre à exprimer. Après cette pause, il recommence exactement avec le même ton, sur le même accord, sur la même note où il vient de finir, passe successivement par tous les sons de l'accord durant une mesure entière, et quitte enfin avec peine, et dans un moment où cela n'est plus nécessaire, le ton autour duquel il vient de tourner si mal à propos.

Quel trouble me saisit? Qui me fait hésiter?

Autre silence, et puis c'est tout. Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'âme et dans les discours d'Armide. La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de basse. Eh Dieu! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation! D'ailleurs une légère altération qui n'est que dans la basse peut donner plus d'énergie aux inflexions de la voix, mais jamais y suppléer. Dans ce vers, le cœur, les yeux, le visage, le geste d'Armide, tout est changé, hormis sa voix: elle parle plus bas, mais elle garde le même ton.

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?
Frappons

Comme ce vers peut être pris en deux sens différens, je ne veux pas chicaner Lulli pour n'avoir pas préféré celui que j'aurais choisi. Cependant il est incomparablement plus vif, plus animé, et fait mieux valoir ce qui suit. Armide, comme Lulli la fait parler, continue à s'attendrir en s'en demandant la cause à elle-même:

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?

Puis tout d'un coup elle revient à sa fureur par ce seul mot :

Frappons.

Armide indignée, comme je la conçois, après avoir hésité, rejette avec précipitation sa vaine pitié, et prononce vivement et tout d'une haleine, en levant le poignard :

Qu'est-ce qu'en sa faveur la pitié me veut dire?
Frappons.

Peut-être Lulli lui-même a-t il entendu ainsi ce vers, quoiqu'il l'ait rendu autrement : car sa note décide si peu la déclamation, qu'on lui peut donner sans risque le sens que l'on aime mieux.

..... Ciel! qui peut m'arrêter?
Achevons.... Je frémis. Vengeons-nous.... Je soupire.

Voilà certainement le moment le plus violent de toute la scène; c'est ici que se fait le plus grand combat dans le cœur d'Armide. Qui croirait que le musicien a laissé toute cette agitation dans le même ton, sans la moindre transition intellectuelle, sans le moindre écart harmonique, d'une manière si insipide, avec une mélodie si peu caractérisée et une si inconcevable maladresse, qu'au lieu du dernier vers que dit le poëte,

Achevons.... Je frémis. Vengeons-nous.... Je soupire.

le musicien dit exactement celui-ci,

Achevons, achevons. Vengeons nous, vengeons-nous.

Les trilles font surtout un bel effet sur de telles paroles, et c'est une chose bien trouvée que la cadence parfaite sur le mot *soupire!*

Est-ce ainsi que je dois me venger aujourd'hui?
Ma colère s'éteint quand j'approche de lui.

Ces deux vers seraient bien déclamés s'il y avait plus d'intervalle entre eux, et que le second ne finît pas par une cadence parfaite. Ces cadences parfaites sont toujours la mort de l'expression, surtout dans le récitatif français, où elles tombent si lourdement.

Plus je le vois, plus ma vengeance est vaine.

Toute personne qui sentira la véritable déclamation de ce vers jugera que le second hémistiche est à contre-sens; la voix doit s'élever sur *ma vengeance*, et retomber doucement sur *vaine*.

Mon bras tremblant se refuse à ma haine.

Mauvaise cadence parfaite, d'autant plus qu'elle est accompagnée d'un trille.

Ah! quelle cruauté de lui ravir le jour!

Faites déclamer ce vers à mademoiselle Dumesnil, et vous trouverez que le mot *cruauté* sera le plus élevé, et que la voix ira toujours en baissant jusqu'à la fin du vers. Mais le moyen de ne pas faire poindre *le jour!* je reconnais là le musicien.

Je passe, pour abréger, le reste de cette scène, qui n'a plu rien d'intéressant ni de remarquable que les contre-sens ordinaires et des trilles continuels, et je finis par le vers qui la termine.

Que, s'il se peut, je le haïsse.

Cette parenthèse, *s'il se peut*, me semble une épreuve suffisante du talent du musicien : quand on la trouve sur le même ton, sur les mêmes notes que *je le haïsse*, il est bien difficile de ne pas sentir combien Lulli était peu capable de mettre de la musique sur les paroles du grand homme qu'il tenait à ses gages.

A l'égard du petit air de guinguette qui est à la fin de ce monologue, je veux bien consentir à n'en rien dire; et s'il y a quelques amateurs de la musique française qui connaissent la scène italienne qu'on a mise en parallèle avec celle-ci, et surtout l'air impétueux, pathétique et tragique qui la termine, ils me sauront gré sans doute de ce silence.

Pour résumer en peu de mots mon sentiment sur le célèbre monologue, je dis que si on l'envisage comme du chant, on n'y trouve ni mesure, ni caractère, ni mélodie; si l'on veut que ce soit du récitatif, on n'y trouve ni naturel, ni expression : quelque nom qu'on veuille lui donner, on le trouve rempli de sons filés, de trilles, et autres ornemens du chant, bien plus ridicules encore dans une pareille situation qu'ils ne le sont communément dans la musique française. La modu-

lation en est régulière, mais puérile par cela même, scolastique, sans énergie, sans affection sensible. L'accompagnement s'y borne à la basse-continue, dans une situation où toutes les puissances de la musique doivent être déployées; et cette basse est plutôt celle qu'on ferait mettre à un écolier sous sa leçon de musique, que l'accompagnement d'une vive scène d'opéra, dont l'harmonie doit être choisie et appliquée avec un discernement exquis pour rendre la déclamation plus sensible et l'expression plus vive. En un mot, si l'on s'avisait d'exécuter la musique de cette scène sans y joindre les paroles, sans crier ni gesticuler, il ne serait pas possible d'y rien démêler d'analogue à la situation qu'elle veut peindre et au sentiment qu'elle veut exprimer, et tout cela ne paraîtrait qu'une ennuyeuse suite de sons, modulée au hasard et seulement pour la faire durer.

Cependant ce monologue a toujours fait, et je ne doute pas qu'il ne fît encore un grand effet au théâtre, parce que les vers en sont admirables et la situation vive et intéressante. Mais, sans les bras et le jeu de l'actrice, je suis persuadé que personne n'en pourrait souffrir le récitatif, et qu'une pareille musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles.

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible; que le chant fran-



çais n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier; que les airs français ne sont point des airs; que le récitatif français n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir (1), ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux.

Je suis, etc.

(1) Je n'appelle pas avoir une musique que d'emprunter celle d'une autre langue pour tâcher de l'appliquer à la sienne; et j'aimerais mieux que nous gardassions notre maussade et ridicule chant, que d'associer encore plus ridiculement la mélodie italienne à la langue française. Ce dégoûtant assemblage, qui peut être fera désormais l'étude de nos musiciens, est trop monstrueux pour être admis, et le caractère de notre langue ne s'y prêtera jamais. Tout au plus quelques pièces comiques pourront-elles passer en faveur de la symphonie; mais je prédis hardiment que le genre tragique ne sera pas même tenté. On a applaudi cet été, à l'Opéra-Comique, l'ouvrage d'un homme de talent, qui paraît avoir écouté la bonne musique avec de bonnes oreilles, et qui en a traduit le genre en français d'aussi près qu'il était possible : ses accompagnemens sont bien imités sans être copiés; et s'il n'a point fait de chant, c'est qu'il n'est pas possible d'en faire. Jeunes musiciens qui vous sentez du talent, continuez de mépriser en public la musique italienne, je sens bien que votre intérêt présent l'exige; mais hâtez-vous d'étudier en particulier cette langue et cette musique, si vous voulez pouvoir tourner un jour contre vos camarades le dédain que vous affectez aujourd'hui contre vos maîtres.

LETTRE

D'UN SYMPHONISTE

DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

A SES CAMARADES DE L'ORCHESTRE.

Enfin, mes chers camarades, nous triomphons; les bouffons sont renvoyés : nous allons briller de nouveau dans les symphonies de M. de Lulli; nous n'aurons plus si chaud à l'Opéra, ni tant de fatigue à l'orchestre. Convenez, messieurs, que c'était un métier pénible que celui de jouer cette chienne de musique où la mesure allait sans miséricorde, et n'attendait jamais que nous pussions la suivre. Pour moi, quand je me sentais observé par quelqu'un de ces maudits habitans du Coin de la reine, et qu'un reste de mauvaise honte m'obligeait de jouer à peu près ce qui était sur ma partie, je me trouvais le plus embarrassé du monde, et au bout d'une ligne ou deux, ne sachant plus où j'en étais, je feignais de compter des pauses, ou bien je me tirerais d'affaire en sortant pour aller pisser.

Vous ne sauriez croire quel tort nous a fait cette musique qui va si vite, ni jusqu'où s'éten-

ainsi que nous au service du roi, et par conséquent d'honnêtes gens et du bon parti, ne maintenaient un peu la subordination. Mais, mes chers camarades, qu'ai-je besoin, pour exciter votre juste colère, de vous rappeler notre antique splendeur, et les affronts qui nous en ont fait déchoir? Ils sont tous présens à votre mémoire, ces affronts cruels, et vous avez montré, par votre ardeur à en éteindre l'odieuse cause, combien vous êtes peu disposés à les endurer. Oui, messieurs, c'est cette dangereuse musique étrangère qui, sans autre secours que ses propres charmes, dans un pays où tout était contre elle, a failli détruire la nôtre qu'on joue si à son aise. C'est elle qui nous perd d'honneur, et c'est contre elle que nous devons tous rester unis jusqu'au dernier soupir.

Je me souviens qu'avertis du danger par les premiers succès de la *Serva Padrona*, et nous étant assemblés en secret pour chercher les moyens d'estropier cette musique enchanteresse le plus qu'il serait possible, l'un de nous, que j'ai reconnu depuis pour un faux frère (1), s'avisa de dire d'un ton moitié goguenard que nous n'avions que faire de tant délibérer, et qu'il fallait hardiment la jouer tout de notre mieux : jugez de ce

(1) Il y a quelques jours que, polissonnant avec lui à l'Opéra, comme nous avons tous accoutumé de faire, je surpris dans sa poche un papier qui contenait cette scandaleuse épigramme :

qu'il en serait arrivé si nous eussions eu la maladroite modestie de suivre cet avis, puisque tous nos soins, joints à nos grands talens pour laisser aux ouvrages que nous exécutons tout le mérite du plaisir qu'ils peuvent donner, ont eu peine à empêcher le public de sentir les beautés de la musique italienne livrée à nos archets. Nous avons donc écorché et cette musique et les oreilles des spectateurs avec une intrépidité sans exemple et capable de rebuter les plus déterminés bouffonistes. Il est vrai que l'entreprise était hasardeuse, et que partout ailleurs la moitié de notre bande se serait fait mettre vingt fois au cachot; mais nous connaissons nos droits, et nous en usons : c'est le public, s'il se plaint, qui sera mis au cachot.

Non contens de cela, nous avons joint l'intrigue à l'ignorance et à la mauvaise volonté : nous n'avons pas oublié de dire autant de mal des acteurs que nous en faisions à leur musique; et le

---

O Pergolèse inimitable,
Quand notre orchestre impitoyable
Te fait crier sous son lourd violon,
Je crois qu'au rebours de la fable
Marsyas écorche Apollon.

Ils sont comme cela deux ou trois dans l'orchestre qui s'avisent de blâmer vos cabales, qui osent publiquement approuver la musique italienne, et qui, sans égard pour le corps, veulent se mêler de faire leur devoir et d'être d'honnêtes gens; mais nous comptons les faire bientôt déguerpir à force d'avanies, et nous ne voulons souffrir que des camarades qui fassent cause commune avec nous.

bruit du traitement qu'ils ont reçu de nous a opéré un très-bon effet en dégoûtant de venir à Paris, pour y recevoir des affronts, tous les bons sujets que Bambini a tâché d'attirer. Réunis par un puissant intérêt commun et par le désir de venger la gloire de notre archet, il ne nous a pas été difficile d'écraser de pauvres étrangers qui, ignorant les mystères de la boutique, n'avaient d'autres protecteurs que leurs talens, d'autres partisans que les oreilles sensibles et équitables, ni d'autre cabale que le plaisir qu'ils s'efforcaient de faire aux spectateurs. Ils ne savaient pas, les bonnes gens, que ce plaisir même aggravait leur crime et accélérait leur punition. Ils sont prêts à la recevoir enfin, sans même qu'ils s'en doutent; car, pour qu'ils la sentent davantage, nous aurons la satisfaction de les voir congédiés brusquement, sans être avertis ni payés, et sans qu'ils aient eu le temps de chercher quelque asile où il leur soit permis de plaire impunément au public.

Nous espérons aussi, pour la consolation des vrais citoyens, et surtout des gens de goût qui fréquentent notre théâtre, que les comédiens français, délaissés de tout le monde et surchargés d'affronts, seront bientôt obligés à fermer le leur; ce qui nous fera d'autant plus de plaisir que le Coin de la reine est composé de leurs plus ardens partisans, dignes admirateurs des farces de Corneille, Racine et Voltaire, ainsi que de celles des intermèdes. C'est ainsi que les étrangers, qui ont

tous la grossièreté de rechercher la comédie française et l'opéra italien, ne trouvant plus à Paris que la comédie italienne et l'opéra francais, monument précieux du goût de la nation, cesseront d'y accourir avec tant d'empressement, ce qui sera un grand avantage pour le royaume, attendu qu'il y fera meilleur vivre, et que les loyers n'y seront plus si chers.

Tout ce que nous avons fait est quelque chose, et ce n'est pas encore assez. J'ai découvert un fait sur lequel il est bon que vous soyez tous prévénus, afin de concerter la conduite qu'il faut tenir en cette occasion : c'est que le sieur Bambini, encouragé par le succès de *la Bohémienne*, prépare un nouvel intermède qui pourrait bien paraître encore avant son départ. Je ne puis comprendre où diable il prend tant d'intermèdes, car nous assurions tous qu'il n'y en avait que trois ou quatre dans toute l'Italie. Je crois, pour moi, que ces maudits intermèdes tombent du ciel tout faits par les anges, exprès pour nous faire damner.

Il s'agit donc, messieurs, de nous bien réunir dans ce moment pour empêcher que celui-ci ne soit mis au théâtre, ou au moins pour l'y faire tomber avec éclat, surtout s'il est bon, afin que les bouffons s'en aillent chargés de la haine publique, et que tout Paris apprenne, par cet exemple, à craindre notre autorité et à respecter nos décisions. Dans cette vue, je me suis adroitement insinué chez le sieur Bambini, sous prétexte d'ami-

tié; et comme le bonhomme ne se défiait de rien, car il n'a pas seulement l'esprit de voir les tours que nous lui jouons, il m'a sans mystère montré son intermède. Le titre en est *l'Oiseleuse anglaise*, et l'auteur de la musique est un certain *Jomelli*. Or, vous saurez que ce *Jomelli* est un de ces ignorans d'Italiens qui ne savent rien, et qui font, on ne sait comment, de la musique ravissante que nous avons quelquefois beaucoup de peine à défigurer. Pour en méditer à loisir les moyens, j'ai examiné la partition avec autant de soin qu'il m'a été possible : malheureusement je ne suis pas, non plus que les autres, fort habile à déchiffrer; mais j'en ai vu suffisamment pour connaître que cette symphonie semble faite exprès pour favoriser nos projets; elle est fort coupée, fort variée, pleine de petits jours, de petites réponses de divers instrumens qui entrent les uns après les autres; en un mot, elle demande une précision singulière dans l'exécution. Jugez de la facilité que nous aurons à brouiller tout cela sans affectation et d'un air tout-à-fait naturel : pour peu que nous voulions nous entendre, nous allons faire un charivari de tous les diables; cela sera délicieux. Voici donc un projet de réglement que nous avons médité avec nos illustres chefs, et entre autres avec M. l'Abbé et M. Caraffe, qui, en toute occasion, ont si bien mérité du bon parti et fait tant de mal à la bonne musique.

I. On ne suivra point en cette occasion la mé-

thode ordinaire, employée avec succès dans les autres intermèdes : mais avant que de parler de celui-ci on attendra de le connaître dans les répétitions. Si la musique en est médiocre, nous en parlerons avec admiration; nous affecterons tous unanimement de l'élever jusqu'aux nues, afin qu'on attende des prodiges et qu'on se trouve plus loin de compte à la première représentation. Si malheureusement la musique se trouve bonne, comme il n'y a que trop lieu de le craindre, nous en parlerons avec dédain, avec un mépris outré, comme de la plus misérable chose qui ait été faite; notre jugement séduira les sots, qui ne se rétractent jamais que quand ils ont eu raison, et le plus grand nombre sera pour nous.

II. Il faudra jouer de notre mieux aux répétitions pour disculper les chefs, à qui l'on reprocherait sans cela de n'avoir pas réitéré les répétitions jusqu'à ce que le tout allât bien. Ces répétitions ne seront pas pour cela à pure perte, car c'est là que nous concerterons entre nous les moyens d'être, aux représentations, le plus discordans qu'il sera possible.

III. L'accord se prendra, selon la règle, sur l'avis du premier violon, attendu qu'il est sourd.

IV. Les violons se distribueront en trois bandes, dont la première jouera un quart de ton trop haut, la deuxième un quart de ton trop bas, et la troisième jouera le plus juste qu'il lui sera possible. Cette cacophonie se pratiquera facilement,

en haussant ou baissant subtilement le ton de l'instrument durant l'exécution. A l'égard des hautbois, il n'y a rien à leur dire, et d'eux-mêmes ils iront à souhait.

V. On en usera pour la mesure à peu près comme pour le ton : un tiers la suivra, un tiers l'anticipera, et un autre tiers ira après tous les autres. Dans toutes les entrées, les violons se garderont surtout d'être ensemble; mais partant successivement, et les uns après les autres, ils feront des manières de fugues ou d'imitations qui produiront un très-grand effet. A l'égard des violoncelles, ils sont exhortés d'imiter l'exemple édifiant de l'un d'entre eux, qui se pique avec une juste fierté de n'avoir jamais accompagné un intermède italien dans le ton, et de jouer toujours majeur quand le mode est mineur, et mineur quand il est majeur.

VI. On aura grand soin d'adoucir les *fort* et de renforcer les *doux*, principalement sous le chant; il faudra surtout racler à tour de bras quand la Tonelli chantera, car il est surtout d'une grande importance d'empêcher qu'elle ne soit entendue.

VII. Une autre précaution qu'il ne faut pas oublier, c'est de forcer les seconds autant qu'il sera possible, et d'adoucir les premiers, afin qu'on n'entende partout que la mélodie du second dessus. Il faudra aussi engager Durand à ne pas se donner la peine de copier les parties de quintes toutes les fois qu'elles sont à l'octave de la basse,

afin que ce défaut de liaison entre les basses et les dessus rende l'harmonie plus sèche.

VIII. On recommande aux jeunes racleurs de ne pas manquer de prendre l'octave, de miauler sur le chevalet, et de doubler et défigurer leur partie, surtout lorsqu'ils ne pourront pas jouer le simple, afin de donner le change sur leur maladresse, de barbouiller toute la musique, et de montrer qu'ils sont au-dessus des lois de tous les orchestres du monde.

IX. Comme le public pourrait à la fin s'impatienter de tout ce charivari, si nous nous apercevons qu'il nous observe de trop près, il faudra changer de méthode pour prévenir les caquets : alors, tandis que trois ou quatre violons joueront comme ils le savent, tous les autres se mettront à s'accorder durant les airs, et auront soin de racler de toute leur force et de faire un bruit de diable avec leurs cordes à vide, précisément dans les endroits les plus doux. Par ce moyen nous gâterons la plus belle musique sans qu'on ait rien à nous dire; car encore faut-il bien s'accorder. Que si l'on nous reprenait là-dessus, nous aurions le plus beau prétexte du monde de jouer aussi faux qu'il nous plairait. Ainsi, soit qu'on nous permette d'accorder, soit qu'on nous en empêche, nous trouverons toujours le moyen de n'être jamais d'accord.

X. Nous continuerons de crier tous au scandale et à la profanation : nous nous plaindrons haute-

ment qu'on déshonore le séjour des dieux par des bateleurs; nous tâcherons de prouver que nos acteurs ne sont pas des bateleurs comme les autres, attendu qu'ils chantent et gesticulent tout au plus, mais qu'ils ne jouent point; que la petite Tonelli se sert de ses bras pour faire son rôle avec une intelligence et une gentillesse ignominieuse; au lieu que l'illustre mademoiselle Chevalier ne se sert des siens que pour aider à l'effort de ses poumons, ce qui est beaucoup plus décent; qu'au surplus il n'y a que le talent qui déroge, et que nos acteurs n'ont jamais dérogé. Nous ferons voir aussi que la musique italienne déshonore notre théâtre, par la raison qu'une Académie royale de Musique doit se soutenir avec la seule pompe de son titre et son privilége, et qu'il n'est pas de sa dignité d'avoir besoin pour cela de bonne musique.

XI. La plus essentielle précaution que nous avons à prendre en cette occasion est de tenir nos délibérations secrètes : de si grands intérêts ne doivent point être exposés aux yeux d'un vulgaire stupide, qui s'imagine follement que nous sommes payés pour le servir. Les spectateurs sont d'une telle arrogance, que si cette lettre venait à se divulguer par l'indiscrétion de quelqu'un de vous, ils se croiraient en droit d'observer de plus près notre conduite, ce qui ne laisserait pas d'avoir son incommodité : car enfin, quelque supé-

rieur qu'on puisse être au public, il n'est point agréable d'en essuyer les clabauderies.

Voilà, messieurs, quelques articles préliminaires sur lesquels il nous paraît convenable de se concerter d'avance : à l'égard des discours particuliers que nous tiendrons quand l'ouvrage en question sera en train, comme ils doivent être modifiés sur la manière dont on le recevra, il est à propos de réserver à ce temps-là d'en convenir. Chacun de nous, à quelques uns près, s'est jusqu'ici comporté si convenablement à l'intérêt commun, qu'il n'y a pas d'apparence que nul se démente là-dessus au moment de couronner l'œuvre; et nous espérons que si l'on nous reproche de manquer de talent, ce ne sera pas au moins de celui de bien cabaler.

C'est ainsi qu'après avoir expulsé avec ignominie toute cette engeance italienne nous allons nous établir un tribunal (*) redoutable; bientôt le succès ou du moins la chute des pièces dépendra de nous seuls; les auteurs, saisis d'une juste crainte, viendront en tremblant rendre hommage à l'archet qui peut les écorcher; et d'une bande de misérable racleurs, pour laquelle on nous prend maintenant, nous deviendrons un jour les juges

(*) Cette leçon est conforme à toutes les anciennes éditions. Dans l'édition en 22 vol. in-8°, publiée par M. Lefèvre, on lit : *Nous allons nous établir* EN *tribunal redoutable.*

suprêmes de l'opéra français, et les arbitres souverains de la chaconne et du rigaudon.

J'ai l'honneur d'être avec un très-profond respect, mes chers camarades, etc.

EXAMEN

DE DEUX PRINCIPES

AVANCÉS PAR M. RAMEAU.

AVERTISSEMENT

Je jetai cet écrit sur le papier en 1755, lorsque parut la brochure de M. Rameau, et après avoir déclaré publiquement, sur la grande querelle que j'avais eue à soutenir, que je ne répondrais plus à mes adversaires. Content même d'avoir fait note de mes observations sur l'écrit de M. Rameau, je ne les publiai point; et je ne les joins maintenant ici que parce qu'elles servent à l'éclaircissement de quelques articles de mon Dictionnaire, où la forme de l'ouvrage ne me permettait pas d'entrer dans de plus longues discussions.

EXAMEN
DE DEUX PRINCIPES
AVANCÉS PAR M. RAMEAU

Dans sa brochure intitulée : ERREURS SUR LA MUSIQUE, dans l'Encyclopédie.

C'EST toujours avec plaisir que je vois paraître de nouveaux écrits de M. Rameau. De quelque manière qu'ils soient accueillis du public, ils sont précieux aux amateurs de l'art, et je me fais honneur d'être de ceux qui tâchent d'en profiter. Quand cet illustre artiste relève mes fautes, il m'instruit, il m'honore, je lui dois des remercîmens; et comme, en renonçant aux querelles qui peuvent troubler ma tranquillité, je ne m'interdis point celles de pur amusement, je discuterai par occasion quelques points qu'il décide, bien sû d'avoir toujours fait une chose utile, s'il en peut résulter de sa part de nouveaux éclaircissemens. C'est même entrer en cela dans les vues de ce grand musicien, qui dit qu'on ne peut contester les propositions qu'il avance que pour lui fournir les moyens de les mettre dans un plus grand jour; d'où je conclus qu'il est bon qu'on les conteste.

Je suis au reste fort éloigné de vouloir défendre

mes articles de l'Encyclopédie : personne à la vérité n'en devrait être plus content que M. Rameau qui les attaque; mais personne au monde n'en est plus mécontent que moi. Cependant, quand on sera instruit du temps où ils ont été faits, de celui que j'eus pour les faire, et de l'impuissance où j'ai toujours été de reprendre un travail une fois fini ; quand on saura de plus que je n'eus point la présomption de me proposer pour celui-ci ; mais que ce fut, pour ainsi dire, une tâche imposée par l'amitié, on lira peut être avec quelque indulgence des articles que j'eus à peine le temps d'écrire dans l'espace qui m'était donné pour les méditer, et que je n'aurais point entrepris, si je n'avais consulté que le temps et mes forces.

Mais ceci est une justification envers le public, et pour un autre lieu. Revenons à M. Rameau, que j'ai beaucoup loué, et qui me fait un crime de ne l'avoir pas loué davantage. Si les lecteurs veulent bien jeter les yeux sur les articles qu'il attaque, tels que CHIFFRER, ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, etc. ; s'ils distinguent les vrais éloges, que l'équité mesure aux talens, du vil encens que l'adulation prodigue à tout le monde ; enfin s'ils sont instruits du poids que les procédés de M. Rameau vis-à-vis de moi ajoutent à la justice que j'aime à lui rendre, j'espère qu'en blâmant les fautes que j'ai pu faire dans l'exposition de ses principes ils seront contens au moins des hommages que j'ai rendus à l'auteur.

Je ne feindrai pas d'avouer que l'écrit intitulé *Erreurs sur la Musique* me paraît en effet fourmiller d'erreurs, et que je n'y vois rien de plus juste que le titre. Mais ces erreurs ne sont point dans les lumières de M. Rameau : elles n'ont leur source que dans son cœur : et quand la passion ne l'aveuglera pas, il jugera mieux que personne des bonnes règles de son art. Je ne m'attacherai donc point à relever un nombre de petites fautes qui disparaîtront avec sa haine; encore moins défendrai-je celles dont il m'accuse, et dont plusieurs en effet ne sauraient être niées. Il me fait un crime, par exemple, d'écrire pour être entendu; c'est un défaut qu'il impute à mon ignorance, et dont je suis peu tenté de la justifier. J'avoue avec plaisir que, faute de choses savantes, je suis réduit à n'en dire que de raisonnables; et je n'envie à personne le profond savoir qui n'engendre que des écrits inintelligibles.

Encore un coup ce n'est point ma justification que j'écris; c'est pour le bien de la chose. Laissons toutes ces disputes personnelles qui ne font rien au progrès de l'art, ni à l'instruction du public. Il faut abandonner ces petites chicanes aux commençans qui veulent se faire un nom aux dépens des noms déjà connus, et qui, pour une erreur qu'ils corrigent, ne craignent pas d'en commettre cent. Mais ce qu'on ne saurait examiner avec trop de soin, ce sont les principes de l'art même, dans lesquels la moindre erreur est une source d'égare-

mens, et où l'artiste ne peut se tromper en rien, que tous les efforts qu'il fait pour perfectionner l'art n'en éloignent la perfection.

Je remarque dans les Erreurs sur la musique deux de ces principes importans. Le premier, qui a guidé M. Rameau dans tous ses écrits, et qui pis est dans toute sa musique, est que l'harmonie est l'unique fondement de l'art, que la mélodie en dérive, et que tous les grands effets de la musique naissent de la seule harmonie.

L'autre principe, nouvellement avancé par M. Rameau, et qu'il me reproche de n'avoir pas ajouté à ma définition de l'accompagnement, est que cet *accompagnement représente le corps sonore*. J'examinerai séparément ces deux principes. Commençons par le premier et le plus important, dont la vérité ou la fausseté démontrée doit servir en quelque manière de base à tout l'art musical.

Il faut d'abord remarquer que M. Rameau fait dériver toute l'harmonie de la résonnance du corps sonore; et il est certain que tout son est accompagné de trois autres sons harmoniques concomitans ou accessoires, qui forment avec lui un accord parfait, tierce majeure. En ce sens, l'harmonie est naturelle et inséparable de la mélodie et du chant, tel qu'il puisse être, puisque tout son porte avec lui son accord parfait. Mais, outre ces trois sons harmoniques, chaque son principal en donne beaucoup d'autres qui ne sont point harmoniques, et n'entrent point dans l'accord parfait.

Telles sont toutes les aliquotes non réductibles par leurs octaves à quelqu'une de ces trois premières. Or, il y a une infinité de ces aliquotes qui peuvent échapper à nos sens, mais dont la résonnance est démontrée par induction, et n'est pas impossible à confirmer par expérience. L'art les a rejetées de l'harmonie, et voilà où il a commencé à substituer ses règles à celles de la nature.

Veut-on donner aux trois sons qui constituent l'accord parfait une prérogative particulière, parce qu'ils forment entre eux une sorte de proportion qu'il a plu aux anciens d'appeler harmonique, quoiqu'elle n'ait qu'une propriété de calcul! Je dis que cette propriété se trouve dans des rapports de sons qui ne sont nullement harmoniques. Si les trois sons représentés par les chiffres $1 \frac{1}{3} \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, forment un accord consonnant, les trois sons représentés par ces autres chiffres $\frac{1}{5} \frac{1}{6} \frac{1}{7}$ sont de même en proportion harmonique, et ne forment qu'un accord discordant. Vous pouvez diviser harmoniquement une tierce majeure, une tierce mineure, un ton majeur, un ton mineur, etc.; et jamais les sons donnés par ces divisions ne feront des accords consonnans. Ce n'est donc ni parce que les sons qui composent l'accord parfait résonnent avec le son principal, ni parce qu'ils répondent aux aliquotes de la corde entière, ni parce qu'ils sont en proportion harmonique, qu'ils ont été choisis exclusivement pour composer l'accord parfait, mais

seulement parce que, dans l'ordre des intervalles, ils offrent les rapports les plus simples. Or, cette simplicité des rapports est une règle commune à l'harmonie et à la mélodie : règle dont celle-ci s'écarte pourtant en certains cas, jusqu'à rendre toute harmonie impraticable; ce qui prouve que la mélodie n'a point reçu la loi d'elle, et ne lui est point naturellement subordonnée.

Je n'ai parlé que de l'accord parfait majeur. Que sera-ce quand il faudra montrer la génération du mode mineur, de la dissonance, et les règles de la modulation! A l'instant je perds la nature de vue, l'arbitraire perce de toutes parts, le plaisir même de l'oreille est l'ouvrage de l'habitude; et de quel droit l'harmonie, qui ne peut se donner à elle-même un fondement naturel, voudrait-elle être celui de la mélodie, qui fit des prodiges deux mille ans avant qu'il fût question d'harmonie et d'accords?

Qu'une marche consonnante et régulière de basse fondamentale engendre des harmoniques qui procèdent diatoniquement et forment entre eux une sorte de chant, cela se connaît et peut s'admettre. On pourrait même renverser cette génération; et comme, selon M. Rameau, chaque son n'a pas seulement la puissance d'ébranler ses aliquotes en dessus, mais ses multiples en dessous, le simple chant pourrait engendrer une sorte de basse, comme la basse engendre une sorte de chant; et cette génération serait aussi naturelle

que celle du mode mineur. Mais je voudrais demander à M. Rameau deux choses : l'une, si ces sons ainsi engendrés sont ce qu'il appelle de la mélodie; et l'autre, si c'est ainsi qu'il trouve la sienne, ou s'il pense même que jamais personne en ait trouvé de cette manière. Puissions-nous préserver nos oreilles de toute musique dont l'auteur commencera par établir une belle basse fondamentale, et, pour nous mener savamment de dissonance en dissonance, changera de ton ou de mode à chaque note, entassera sans cesse accords sur accords, sans songer aux accens d'une mélodie simple, naturelle et passionnée, qui ne tire pas son expression des progressions de la basse, mais des inflexions que le sentiment donne à la voix!

Non, ce n'est point là sans doute ce que M. Rameau veut qu'on fasse, encore moins ce qu'il fait lui-même. Il entend seulement que l'harmonie guide l'artiste sans qu'il y songe dans l'invention de sa mélodie, et que, toutes les fois qu'il fait un beau chant, il suit une harmonie régulière ; ce qui doit être vrai par la liaison que l'art a mise entre ces deux parties dans tous les pays où l'harmonie a dirigé la marche des sons, les règles du chant et l'accent musical; car ce qu'on appelle chant prend alors une beauté de convention, laquelle n'est point absolue, mais relative au système harmonique, et à ce que, dans ce système, on estime plus que le chant.

Mais si la longue routine de nos successions harmoniques guide l'homme exercé et le compositeur de profession, quel fut le guide de ces ignorans qui n'avaient jamais entendu d'harmonie, dans ces chants que la nature a dictés long-temps avant l'invention de l'art? Avaient-ils donc un sentiment d'harmonie antérieur à l'expérience? et si quelqu'un leur eût fait entendre la basse fondamentale de l'air qu'ils avaient composé, pense-t-on qu'aucun d'eux eût reconnu là son guide, et qu'il eût trouvé le moindre rapport entre cette basse et cet air?

Je dirai plus; à juger de la mélodie des Grecs par les trois ou quatre airs qui nous en restent, comme il est impossible d'ajuster sous ces airs une bonne basse fondamentale, il est impossible aussi que le sentiment de cette basse, d'autant plus régulière qu'elle est plus naturelle, leur ait suggéré ces mêmes airs. Cependant cette mélodie qui les transportait était excellente à leurs oreilles, et l'on ne peut douter que la nôtre ne leur eût paru d'une barbarie insupportable : donc ils en jugeaient sur un autre principe que nous.

Les Grecs n'ont reconnu pour consonnances que ce que nous appelons consonnances parfaites; ils ont rejeté de ce nombre les tierces et les sixtes. Pourquoi cela? c'est que l'intervalle du ton mineur étant ignoré d'eux, ou du moins proscrit de la pratique, et leurs consonnances n'étant point tempérées, toutes leurs tierces majeures étaient

trop fortes d'un comma, et leurs tierces mineures trop faibles d'autant, et par conséquent leurs sixtes majeures et mineures altérées de même. Qu'on pense maintenant quelles notions d'harmonie on peut avoir, et quels modes harmoniques on peut établir en bannissant les tierces et les sixtes du nombre des consonnances. Si les consonnances mêmes qu'ils admettaient leur eussent été connues par un vrai sentiment d'harmonie, ils les eussent dû sentir ailleurs que dans la mélodie; ils les auraient, pour ainsi dire, sous-entendues au-dessous de leurs chants; la consonnance tacite des marches fondamentales leur eût fait donner ce nom aux marches diatoniques qu'elles engendraient; loin d'avoir eu moins de consonnances que nous, ils en auraient eu davantage; et préoccupés, par exemple, de la basse tacite *ut sol*, ils eussent donné le nom de consonnance à l'intervalle mélodieux d'*ut* à *re*.

« Quoique l'auteur d'un chant, dit M. Ra-« meau, ne connaisse pas les fondamentaux dont « ce chant dérive, il ne puise pas moins dans cette « source unique de toutes nos productions en « musique. » Cette doctrine est sans doute fort savante, car il m'est impossible de l'entendre. Tâchons, s'il se peut, de m'expliquer ceci.

La plupart des hommes qui ne savent pas la musique, et qui n'ont pas appris combien il est beau de faire grand bruit, prennent tous leurs chants dans le *medium* de leur voix; et son dia-

pason ne s'étend pas communément jusqu'à pouvoir en entonner la basse fondamentale, quand même ils la sauraient. Ainsi, non-seulement cet ignorant qui compose un air n'a nulle notion de la basse fondamentale de cet air; il est même également hors d'état et d'exécuter cette basse lui-même, et de la reconnaître lorsqu'un autre l'exécute. Mais cette basse fondamentale qui lui a suggéré son chant, et qui n'est ni dans son entendement, ni dans son organe, ni dans sa mémoire, où est-elle donc?

M. Rameau prétend qu'un ignorant entonnera naturellement les sons fondamentaux les plus sensibles, comme, par exemple, dans le ton d'*ut*, un *sol* sous un *re*, et un *ut* sous un *mi*. Puisqu'il dit en avoir fait l'expérience, je ne veux pas en ceci rejeter son autorité. Mais quels sujets a-t-il pris pour cette épreuve? Des gens qui, sans savoir la musique, avaient cent fois entendu de l'harmonie et des accords; de sorte que l'impression des intervalles harmoniques, et du progrès correspondant des parties dans les passages les plus fréquens, était restée dans leur oreille, et se transmettait à leur voix sans même qu'il s'en doutassent. Le jeu des racleurs de guinguettes suffit seul pour exercer le peuple des environs de Paris à l'intonation des tierces et des quintes. J'ai fait ces mêmes expériences sur des hommes plus rustiques et dont l'oreille était juste; elles ne m'ont jamais rien donné de semblable. Ils n'ont entendu

la basse qu'autant que je la leur soufflois; encore souvent ne pouvaient-ils la saisir : ils n'aperçevaient jamais le moindre rapport entre deux sons différens entendus à la fois : cet ensemble même leur déplaisait toujours, quelque juste que fût l'intervalle; leur oreille était choquée d'une tierce comme la nôtre l'est d'une dissonance; et je puis assurer qu'il n'y en avait pas un pour qui la cadence rompue n'eût pu terminer un air tout aussi bien que la cadence parfaite, si l'unisson s'y fût trouvé de même.

Quoique le principe de l'harmonie soit naturel, comme il ne s'offre au sens que sous l'apparence de l'unisson, le sentiment qui le développe est acquis et factice, comme la plupart de ceux qu'on attribue à la nature; et c'est surtout en cette partie de la musique qu'il y a, comme dit très-bien M. d'Alembert, un art d'entendre comme un art d'exécuter. J'avoue que ces observations, quoique justes, rendent, à Paris, les expériences difficiles, car les oreilles ne s'y préviennent guère moins vite que les esprits : mais c'est un inconvénient inséparable des grandes villes, qu'il y faut toujours chercher la nature au loin.

Un autre exemple dont M. Rameau *attend tout,* et qui me semble à moi ne prouver rien, c'est l'intervalle des deux notes *ut fa* dièse, sous lequel appliquant différentes basses qui marquent différentes transitions harmoniques, il prétend montrer, par les diverses affections qui en naissent,

que la force de ces affections dépend de l'harmonie et non du chant. Comment M. Rameau a-t-il pu se laisser abuser par ses yeux, par ses préjugés, au point de prendre tous ces divers passages pour un même chant, parce que c'est le même intervalle apparent, sans songer qu'un intervalle ne doit être censé le même, et surtout en mélodie, qu'autant qu'il a le même rapport au mode; ce qui n'a lieu dans aucun des passages qu'il cite? Ce sont bien sur le clavier les mêmes touches, et voilà ce qui trompe M. Rameau : mais ce sont réellement autant de mélodies différentes; car non-seulement elles se présentent toutes à l'oreille sous des idées diverses, mais même leurs intervalles exacts diffèrent presque tous les uns des autres. Quel est le musicien qui dira qu'un triton et une fausse quinte, une septième diminuée et une sixte majeure, une tierce mineure et une seconde superflue, forment la même mélodie, parce que les intervalles qui les donnent sont les mêmes sur le clavier? Comme si l'oreille n'appréciait pas toujours les intervalles selon leur justesse dans le mode, et ne corrigeait pas les erreurs du tempérament sur les rapports de la modulation! Quoique la basse détermine quelquefois avec plus de promptitude et d'énergie les changemens de ton, ces changemens ne laisseraient pourtant pas de se faire sans elle; et je n'ai jamais prétendu que l'accompagnement fût inutile à la mélodie, mais seulement qu'il lui devait être subordonné. Quand

tous ces passages de l'*ut* au *fa* dièse seraient exactement le même intervalle, employés dans leurs différentes places, ils n'en seraient pas moins autant de chants différens, étant pris ou supposés sur différentes cordes du mode, et composés de plus ou moins de degrés. Leur variété ne vient donc pas de l'harmonie, mais seulement de la modulation, qui appartient incontestablement à la mélodie.

Nous ne parlons ici que de deux notes d'une durée indéterminée; mais deux notes d'une durée indéterminée ne suffisent pas pour constituer un chant, puisqu'elles ne marquent ni mode, ni phrase, ni commencement, ni fin. Qui est-ce qui peut imaginer un chant dépourvu de tout cela? A quoi pense M. Rameau de nous donner pour des accessoires de la mélodie, la mesure, la différence du haut ou du bas, du doux ou du fort, du vite et du lent; tandis que toutes ces choses ne sont que la mélodie elle-même, et que, si on les en séparait, elle n'existerait plus? La mélodie est un langage comme la parole ; tout chant qui ne dit rien n'est rien, et celui-là seul peut dépendre de l'harmonie. Les sons aigus ou graves représentent les accens semblables dans le discours; les brèves et les longues, les quantités semblables dans la prosodie; la mesure égale et constante, le rhythme et les pieds des vers; les doux et les forts, la voix rémisse et véhémente de l'orateur. Y a-t-il un homme au monde assez froid, assez dépourvu

de sentiment, pour dire ou lire des choses passionnées sans jamais adoucir ni renforcer la voix? M. Rameau, pour comparer la mélodie à l'harmonie, commence par dépouiller la première de tout ce qui lui étant propre ne peut convenir à l'autre : il ne considère pas la mélodie comme un chant, mais comme un remplissage; il dit que ce remplissage naît de l'harmonie, et il a raison.

Qu'est-ce qu'une suite de sons déterminés quant à la durée? Des sons isolés et dépourvus de tout effet commun, qu'on entend, qu'on saisit séparément les uns des autres, et qui, bien qu'engendrés par une succession harmonique, n'offrent aucun ensemble à l'oreille, et attendent, pour former une phrase et dire quelque chose, la liaison que la mesure leur donne. Qu'on présente au musicien une suite de notes de valeur indéterminée, il en va faire cinquante mélodies entièrement différentes, seulement par les diverses manières de les scander, d'en combiner et varier les mouvemens; preuve invincible que c'est à la mesure qu'il appartient de fixer toute mélodie. Que si la diversité d'harmonie qu'on peut donner à ces suites varie aussi leurs effets, c'est qu'elle en fait réellement encore autant de mélodies différentes, en donnant aux mêmes intervalles divers emplacemens dans l'échelle du mode; ce qui, comme je l'ai déjà dit, change entièrement le rapport des sons et le sens des phrases.

La raison pourquoi les anciens n'avaient point

de musique purement instrumentale, c'est qu'ils n'avaient pas l'idée d'un chant sans mesure, ni d'une autre mesure que celle de la poésie; et la raison pourquoi les vers se chantaient toujours et jamais la prose, c'est que la prose n'avait que la partie du chant qui dépend de l'intonation, au lieu que les vers avaient encore l'autre partie constitutive de la mélodie, savoir : le rhythme.

Jamais personne, pas même M. Rameau, n'a divisé la musique en mélodie, harmonie et mesure, mais en harmonie et mélodie; après quoi l'une et l'autre se considère par les sons et par les temps.

M. Rameau prétend que tout le charme, toute l'énergie de la musique est dans l'harmonie; que la mélodie n'y a qu'une part subordonnée, et ne donne à l'oreille qu'un léger et stérile agrément Il faut l'entendre raisonner lui-même. Ses preuves perdraient trop à être rendues par un autre que lui.

Tout chœur de musique, dit-il, *qui est lent et dont la succession harmonique est bonne, plaît toujours sans le secours d'aucun dessein, ni d'une mélodie qui puisse affecter d'elle-même; et ce plaisir est tout autre que celui qu'on éprouve ordinairement d'un chant agréable ou simplement vif et gai.* (Ce parallèle d'un chœur lent et d'un air vif et gai me paraît assez plaisant.) *L'un se rapporte directement à l'âme* (notez bien que c'est le grand chœur à quatre parties), *l'autre ne*

passe pas le canal de l'oreille. (C'est le chant selon M. Rameau.) *J'en appelle encore à* l'Amour triomphe, *déjà cité plus d'une fois.* (Cela est vrai.) *Que l'on compare le plaisir qu'on éprouve à celui que cause un air*, *soit vocal*, *soit instrumental.* J'y consens. Qu'on me laisse choisir la voix et l'air, sans me restreindre au seul mouvement vif et gai, car cela n'est pas juste ; et que M. Rameau vienne de son côté avec son chœur *l'Amour triomphe*, et tout ce terrible appareil d'instrumens et de voix : il aura beau se choisir des juges qu'on n'affecte qu'à force de bruit, et qui sont plus touchés d'un tambour que du rossignol, ils seront hommes enfin. Je n'en veux pas davantage pour leur faire sentir que les sons les plus capables d'affecter l'âme ne sont point ceux d'un chœur de musique.

L'harmonie est une cause purement physique ; l'impression qu'elle produit reste dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu'imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile, ils donneraient plutôt des vapeurs que des passions. Le plaisir qu'on prend à entendre un chœur lent, dépourvu de mélodie, est purement de sensation, et tournerait bientôt à l'ennui, si l'on n'avait soin de faire ce chœur très-court, surtout lorsqu'on y met toutes les voix dans leur *medium.* Mais si les voix sont rémisses et basses, il peut affecter l'âme sans le secours de l'harmonie ; car une voix rémisse et lente est une expression natu-

relle de tristesse; un chœur à l'unisson pourrait faire le même effet.

Les plus beaux accords, ainsi que les plus belles couleurs, peuvent porter aux sens une impression agréable, et rien de plus; mais les accens de la voix passent jusqu'à l'âme, car ils sont l'expression naturelle des passions, et en les peignant il les excitent. C'est par eux que la musique devient oratoire, éloquente, imitative; ils en forment le langage; c'est par eux qu'elle peint à l'imagination les objets, qu'elle porte au cœur les sentimens. La mélodie est dans la musique ce qu'est le dessin dans la peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les accords, que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie; c'est le chant seul qui leur donne les effets moraux qui font toute l'énergie de la musique. En un mot, le seul physique de l'art se réduit à bien peu de chose, et l'harmonie ne passe pas au-delà.

Que s'il y a quelques mouvemens de l'âme qui semblent excités par la seule harmonie, comme l'ardeur des soldats par les instrumens militaires, c'est que tout grand bruit, tout bruit éclatant peut être bon pour cela, parce qu'il n'est question que d'une certaine agitation qui se transmet de l'oreille au cerveau, et que l'imagination ébranlée ainsi fait le reste. Encore cet effet dépend-il moins de l'harmonie que du rhythme ou de la

mesure, qui est une des parties constitutives de la mélodie, comme je l'ai fait voir ci-dessus.

Je ne suivrai point M. Rameau dans les exemples qu'il tire de ses ouvrages pour illustrer son principe. J'avoue qu'il ne lui est pas difficile de montrer par cette voie l'infériorité de la mélodie; mais j'ai parlé de la musique, et non de sa musique. Sans vouloir démentir les éloges qu'il se donne, je puis n'être pas de son avis sur tel ou tel morceau, et tous ces jugemens particuliers pour ou contre ne sont pas d'un grand avantage au progrès de l'art.

Après avoir établi, comme on a vu, le fait, vrai par rapport à nous, mais très-faux généralement parlant, que l'harmonie engendre la mélodie, M. Rameau finit sa dissertation dans ces termes: *Ainsi, toute musique étant comprise dans l'harmonie, on en doit conclure que ce n'est qu'à cette seule harmonie qu'on doit comparer quelque science que ce soit.* (Page 64.) J'avoue que je ne vois rien à répondre à cette merveilleuse conclusion.

Le second principe avancé par M. Rameau, et duquel il me reste à parler, est que *l'harmonie représente le corps sonore.* Il me reproche de n'avoir pas ajouté cette idée dans la définition de l'accompagnement. Il est à croire que si je l'y eusse ajoutée, il me l'eût reproché davantage, ou du moins avec plus de raison. Ce n'est pas sans répugnance que j'entre dans l'examen de cette ad-

dition qu'il exige : car, quoique le principe que je viens d'examiner ne soit pas en lui-même plus vrai que celui-ci, l'on doit beaucoup l'en distinguer, en ce que, si c'est une erreur, c'est au moins l'erreur d'un grand musicien qui s'égare à force de science. Mais ici je ne vois que des mots vides de sens, et je ne puis pas même supposer de la bonne foi dans l'auteur qui les ose donner au public comme un principe de l'art qu'il professe.

L'harmonie représente le corps sonore ! Ce mot de *corps sonore* a un certain éclat scientifique; il annonce un physicien dans celui qui l'emploie : mais en musique, que signifie-t-il ? Le musicien ne considère pas le corps sonore en lui-même, il ne le considère qu'en action. Or, qu'est-ce que le corps sonore en action ? C'est le son : l'harmonie représente donc le son. Mais l'harmonie accompagne le son : le son n'a donc pas besoin qu'on le représente puisqu'il est là. Si ce galimatias paraît risible, ce n'est pas ma faute assurément.

Mais ce n'est peut-être pas le son mélodieux que l'harmonie représente; c'est la collection des sons harmoniques qui l'accompagnent. Mais ces sons ne sont que l'harmonie elle-même : l'harmonie représente donc l'harmonie, et l'accompagnement l'accompagnement.

Si l'harmonie ne représente ni le son mélodieux, ni ses harmoniques, que représente-t-elle

donc? Le son fondamental et ses harmoniques, dans lesquels est compris le son mélodieux. Le son fondamental et ses harmoniques sont donc ce que M. Rameau appelle le corps sonore. Soit; mais voyons.

Si l'harmonie doit représenter le corps sonore, la basse ne doit jamais contenir que des sons fondamentaux; car, à chaque renversement, le corps sonore ne rend point sur la basse l'harmonie renversée du son fondamental, mais l'harmonie directe du son renversé qui est à la basse, et qui, dans le corps sonore, devient aussi fondamental. Que M. Rameau prenne la peine de répondre à cette seule objection, mais qu'il y réponde clairement, et je lui donne gain de cause.

Jamais le son fondamental ni ses harmoniques, pris pour le corps sonore, ne donnent d'accord mineur; jamais ils ne donnent la dissonance : je parle dans le système de M. Rameau; l'harmonie et l'accompagnement sont pleins de tout cela principalement dans sa pratique. Donc l'harmonie et l'accompagnement ne peuvent représenter le corps sonore.

Il faut qu'il y ait une différence inconcevable entre la manière de raisonner de cet auteur et la mienne; car voici les premières conséquences que son principe admis par supposition me suggère.

Si l'accompagnement représente le corps sonore, il ne doit rendre que les sons rendus par le corps sonore : or, ces sons ne forment que des

accords parfaits; pourquoi donc hérisser l'accompagnement de dissonances?

Selon M. Rameau, les sons concomitans rendus par le corps sonore se bornent à deux, savoir, la tierce majeure et la quinte. Si l'acccompagnement représente le corps sonore, il faut donc le simplifier.

L'instrument dont on accompagne est un corps sonore lui-même, dont chaque son est toujours accompagné de ses harmoniques naturels. Si donc l'accompagnement réprésente le corps sonore, on ne doit frapper que des unissons; car les harmoniques des harmoniques ne se trouvent point dans le corps sonore. En vérité, si ce principe que je combats m'était venu, et que je l'eusse trouvé solide, je m'en serais servi contre le système de M. Rameau, et je l'aurais cru renversé.

Mais donnons, s'il se peut, de la précision à ses idées; nous pourrons mieux en sentir la justesse ou la fausseté.

Pour concevoir son principe, il faut entendre que le corps sonore est représenté par la basse et son accompagnement, de façon que la basse fondamentale représente le son générateur, et l'accompagnement ses productions harmoniques. Or, comme les sons harmoniques sont produits par la basse fondamentale, la basse fondamentale, à son tour, est produite par le concours des sons harmoniques. Ceci n'est pas un principe de système,

c'est un fait d'expérience connu dans l'Italie depuis long-temps.

Il ne s'agit donc plus que de voir quelles conditions sont requises dans l'accompagnement pour représenter exactement les productions harmoniques du corps sonore, et fournir par leur concours la basse fondamentale qui leur convient.

Il est évident que la première et la plus essentielle de ces conditions est de produire, à chaque accord, un son fondamental unique : car, si vous produisez deux sons fondamentaux, vous représentez deux corps sonores au lieu d'un; et vous avez duplicité d'harmonie, comme il a déjà été observé par M. Serre.

Or, l'accord parfait, tierce majeure, est le seul qui ne donne qu'un son fondamental; tout autre accord le multiplie. Ceci n'a besoin de démonstration pour aucun théoricien; et je me contenterai d'un exemple si simple, que, sans figure, ni note, il puisse être entendu des lecteurs les moins versés en musique, pourvu que les termes en soient connus.

Dans l'expérience dont je viens de parler, on trouve que la tierce majeure produit pour son fondamental l'octave du son grave, et que la tierce mineure produit la dixième majeure, c'est-à-dire que cette tierce majeure *ut mi* vous donnera l'octave de l'*ut* pour son fondamental, et que cette tierce mineure *mi sol* vous donnera encore le même *ut* pour son fondamental. Ainsi tout cet ac-

cord entier *ut mi sol* ne vous donne qu'un son fondamental; car la quinte *ut sol*, qui donne l'unisson de sa note grave, peut être censée en donner l'octave : ou bien, en descendant ce *sol* à son octave, l'accord est un à la dernière rigueur; car le son fondamental de la sixte majeure *sol mi* est à la quinte du grave, et le son fondamental de la quarte *sol ut* est encore à la quinte du grave. De cette manière, l'harmonie est bien ordonnée et représente exactement le corps sonore. Mais au lieu de diviser harmoniquement la quinte en mettant la tierce majeure au grave et la mineure à l'aigu, transposons cet ordre en la divisant arithmétiquement : nous aurons cet accord parfait tierce mineure, *ut mi* bémol *sol*, et prenant d'autres notes pour plus de commodité, cet accord semblable, *la ut mi*.

Alors on trouve la dixième *fa* pour son fondamental de la tierce mineure *la ut*, et l'octave *ut* pour son fondamental de la tierce majeure *ut mi*. On ne saurait donc frapper cet accord complet sans produire à la fois deux sons fondamentaux. Il y a pis encore; c'est qu'aucun de ces deux sons fondamentaux n'étant le vrai fondement de l'accord et du mode, il nous faut une troisième basse *la* qui donne ce fondement. Alors il est manifeste que l'accompagnement ne peut représenter le corps sonore qu'en prenant seulement les notes deux à deux; auquel cas on aura *la* pour basse engendrée sous la quinte *la mi*, *fa* sous la tierce

mineure *la ut*, et *ut* sous la tierce majeure *ut mi*. Sitôt donc que vous ajouterez un troisième son, ou vous ferez un accord parfait majeur, ou vous aurez deux sons fondamentaux; et par conséquent la représentation du corps sonore disparaîtra.

Ce que je dis ici de l'accord parfait mineur doit s'entendre à plus forte raison de tout accord dissonant complet où les sons fondamentaux se multiplient par la composition de l'accord; et l'on ne doit pas oublier que tout cela n'est déduit que du principe même de M. Rameau, adopté par supposition. Si l'accompagnement devait représenter le corps sonore, combien donc n'y devrait-on pas être circonspect dans le choix des sons et des dissonances, quoique régulières et bien sauvées! Voilà la première conséquence qu'il faudrait tirer de ce principe supposé vrai. La raison, l'oreille, l'expérience, la pratique de tous les peuples qui ont le plus de justesse et de sensibilité dans l'organe, tout suggérait cette conséquence à M. Rameau. Il en tire pourtant une toute contraire; et, pour l'établir, il réclame les droits de la nature, mots qu'en qualité d'artiste il ne devrait jamais prononcer.

Il me fait un grand crime d'avoir dit qu'il fallait retrancher quelquefois des sons dans l'accompagnement, et un bien plus grand encore d'avoir compté la quinte parmi ces sons qu'il fallait retrancher dans l'occasion. « La quinte, dit-il, qui est

« l'arc-boutant de l'harmonie, et qu'on doit par « conséquent préférer partout où elle doit être « employée. » A la bonne heure qu'on la préfère quand elle doit être employée : mais cela ne prouve pas qu'elle doive toujours l'être; au contraire, c'est justement parce qu'elle est trop harmonieuse et sonore qu'il la faut souvent retrancher, surtout dans les accords trop éloignés des cordes principales, de peur que l'idée du ton ne s'éloigne et ne s'éteigne, de peur que l'oreille incertaine ne partage son attention entre les deux sons qui forment la quinte, ou ne la donne précisément à celui qui est étranger à la mélodie, et qu'on doit le moins écouter. L'ellipse n'a pas moins d'usage dans l'harmonie que dans la grammaire; il ne s'agit pas toujours de tout dire, mais de se faire entendre suffisamment. Celui qui, dans un accompagnement écrit, voudrait sonner la quinte dans chaque accord où elle entre, ferait une harmonie insupportable; et M. Rameau lui-même s'est bien gardé d'en user ainsi.

Pour revenir au clavecin, j'interpelle tout homme dont une habitude invétérée n'a pas corrompu les organes; qu'il écoute, s'il peut, l'étrange et barbare accompagnement prescrit par M. Rameau, qu'il le compare avec l'accompagnement simple et harmonieux des Italiens; et s'il refuse de juger par la raison, qu'il juge au moins par le sentiment entre eux et lui. Comment un homme de goût a-t-il pu jamais imaginer qu'il

fallût remplir tous les accords pour représenter le corps sonore, qu'il fallût employer toutes les dissonances qu'on peut employer? Comment a-t-il pu faire un crime à Corelli de n'avoir pas chiffré toutes celles qui pouvaient entrer dans son accompagnement? Comment la plume ne lui tombait-elle pas des mains à chaque faute qu'il reprochait à ce grand harmoniste de n'avoir pas faite? Comment n'a-t-il pas senti que la confusion n'a jamais rien produit d'agréable, qu'une harmonie trop chargée est la mort de toute expression, et que c'est par cette raison que toute la musique sortie de son école n'est que du bruit sans effet? comment ne se reproche-t-il pas à lui-même d'avoir fait hérisser les basses françaises de ces forêts de chiffres qui font mal aux oreilles, seulement à les voir? Comment la force des beaux chants qu'on trouve quelquefois dans sa musique n'a-t-elle pas désarmé sa main paternelle quand il les gâtait sur son clavecin?

Son système ne me paraît guère mieux fondé dans les principes de théorie que dans ceux de pratique. Toute sa génération harmonique se borne à des progressions d'accords parfaits majeurs; on n'y comprend plus rien sitôt qu'il s'agit du mode mineur et de la dissonance; et les vertus des nombres de Pythagore ne sont pas plus ténébreuses que les propriétés physiques qu'il prétend donner à de simples rapports.

M. Rameau dit que la résonnance d'une corde

sonore met en mouvement une autre corde sonore triple ou quintuple de la première, et la fait frémir sensiblement dans sa totalité, quoiqu'elle ne résonne point. Voilà le fait sur lequel il établit les calculs qui lui servent à la production de la dissonance et du mode mineur. Examinons.

Qu'une corde vibrante, se divisant en ses aliquotes, les fasse vibrer, et raisonner chacune en particulier, de sorte que les vibrations plus fortes de la corde en produisent de plus faibles dans ses parties, ce phénomène se conçoit et n'a rien de contradictoire. Mais qu'une aliquote puisse émouvoir son tout en lui donnant des vibrations plus lentes et conséquemment plus fortes (1), qu'une force quelconque en produise une autre triple et une autre quintuple d'elle-même, c'est ce que l'observation dément et que la raison ne peut admettre. Si l'expérience de M. Rameau est vraie, il faut nécessairement que celle de M. Sauveur soit fausse. Car si une corde résonnante fait vibrer son triple et son quintuple, il s'ensuit que les nœuds de M. Sauveur ne pouvaient exister, que sur la résonnance d'une partie la corde entière ne pouvait frémir, que les papiers blancs et rouges devaient également tomber, et qu'il faut rejeter sur ce fait le témoignage de toute l'Académie.

(1) Ce qui rend les vibrations plus lentes, c'est ou plus de matière à mouvoir dans la corde, ou son plus grand écart de la ligne de repos.

Que M. Rameau prenne la peine de nous expliquer ce que c'est qu'une corde sonore qui vibre et ne résonne pas. Voici certainement une nouvelle physique. Ce ne sont donc plus les vibrations du corps sonore qui produisent le son, et nous n'avons qu'à chercher une autre cause.

Au reste, je n'accuse point ici M. Rameau de mauvaise foi; je conjecture même comment il a pu se tromper. Premièrement, dans une expérience fine et délicate, un homme à système voit souvent ce qu'il a envie de voir. De plus, la grande corde se divisant en parties égales entre elles et à la petite, on a vu frémir à la fois toutes ses parties, et l'on a pris cela pour le frémissement de la corde entière. On n'a point entendu de son; cela est encore fort naturel : au lieu du son de la corde entière qu'on attendait, on n'a eu que l'unisson de la plus petite partie, et on ne l'a pas distingué. Le fait important dont il fallait s'assurer, et dont dépendait tout le reste, était qu'il n'existait point de nœuds immobiles, et que, tandis qu'on n'entendait que le son d'une partie, on voyait frémir la corde dans la totalité; ce qui est faux.

Quand cette expérience serait vraie, les origines qu'en déduit M. Rameau n'en seraient pas plus réelles : car l'harmonie ne consiste pas dans les rapports de vibrations, mais dans le concours des sons qui en résultent; et si ces sons sont nuls,

comment toutes les proportions du monde leur donneraient-elles une existence qu'ils n'ont pas?

Il est temps de m'arrêter. Voilà jusqu'où l'examen des erreurs de M. Rameau peut importer à la science harmonique. Le reste n'intéresse ni les lecteurs ni moi-même. Armé par le droit d'une juste défense, j'avais à combattre deux principes de cet auteur, dont l'un a produit toute la mauvaise musique dont son école inonde le public depuis nombre d'années; l'autre le mauvais accompagnement qu'on apprend par sa méthode. J'avais à montrer que son système harmonique est insuffisant, mal prouvé, fondé sur une fausse expérience. J'ai cru ces recherches intéressantes. J'ai dit mes raisons; M. Rameau a dit ou dira les siennes : le public nous jugera. Si je finis sitôt cet écrit, ce n'est pas que la matière me manque, j'en ai dit assez pour l'utilité de l'art et pour l'honneur de la vérité. Je ne crois pas avoir à défendre le mien contre les outrages de M. Rameau. Tant qu'il m'attaque en artiste, je me fais un devoir de lui répondre, et discute avec lui volontiers les points contestés; sitôt que l'homme se montre et m'attaque personnellement, je n'ai plus rien à lui dire, et ne vois en lui que le musicien.

LETTRE

À M. BURNEY

SUR LA MUSIQUE,

AVEC FRAGMENS D'OBSERVATIONS

SUR L'ALCESTE ITALIEN

DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

AVERTISSEMENT.

Les deux pièces qui suivent ne sont que des fragmens d'un ouvrage que M. Rousseau n'acheva point. Il donna son manuscrit, presque indéchiffrable, à M. Prévost, de l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Berlin, qui a bien voulu nous le remettre. Il y a joint la copie qu'il en fit lui même sous les yeux de M. Rousseau, qui la corrigea de sa main, et distribua ces fragmens dans l'ordre où nous les donnons. M. Prévost, connu du public par une excellente traduction de l'Oreste d'Euripide, a suppléé, dans les Observations sur l'Alceste, quelques passages dont le sens était resté suspendu, et qui ne semblaient point se lier avec le reste du discours. Nous avons fait écrire ces passages en italique (*) : sans cette précaution, il aurait été difficile de les distinguer du texte de M. Rousseau.

Nota. Cet Avertissement est des Éditeurs de Genève.

(*) Dans cette édition les passages en question sont indiqués par des guillemets.

LETTRE

A M. LE DOCTEUR BURNEY,

AUTEUR DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

Vous m'avez fait successivement, monsieur, plusieurs cadeaux précieux de vos écrits, chacun desquels méritait bien un remercîment exprès. La presque absolue impossibilité d'écrire m'a jusqu'ici empêché de remplir ce devoir; mais le premier volume de votre histoire générale de la musique, en ranimant en moi un reste de zèle pour un art auquel le vôtre vous a fait employer tant de travaux, de temps, de voyages et de dépenses, m'excite à vous en marquer ma reconnaissance, en m'entretenant quelque temps avec vous du sujet favori de vos recherches, qui doit immortaliser votre nom chez les vrais amateurs de ce bel art.

Si j'avais eu le bonheur d'en conférer avec vous un peu à loisir, tandis qu'il me restait quelques idées encore fraîches, j'aurais pu tirer des vôtres bien des instructions dont le public pourra profiter, mais qui seront perdues pour moi, désormais privé de mémoire et hors d'état de rien lire. Mais je puis du moins consigner ici sommai-

rement quelques-uns des points sur lesquels j'aurais désiré vous consulter, afin que les artistes ne soient pas privés des éclaircissemens qu'ils leur vaudront de votre part; et, laissant bavarder sur la musique en belles phrases ceux qui, sans en savoir faire, ne laissent pas d'étonner le public de leurs savantes spéculations, je me bornerai à ce qui tient plus immédiatement à la pratique, qui ne donne pas une prise si commode aux oracles des beaux esprits, mais dont l'étude est seule utile aux véritables progrès de l'art.

1° Vous vous en êtes trop occupé, monsieur, pour n'avoir pas souvent remarqué combien notre manière d'écrire la musique est confuse, embrouillée, et souvent équivoque; ce qui est une des causes qui rendent son étude si longue et si difficile. Frappé de ces inconvéniens, j'avais imaginé, il y a une quarantaine d'années, une manière de l'écrire par chiffres, moins volumineuse, plus simple, et, selon moi, beaucoup plus claire. J'en lus le projet, en 1742, à l'Académie des Sciences, et je le proposai l'année suivante au public, dans une brochure que j'ai l'honneur de vous envoyer. Si vous prenez la peine de la parcourir, vous y verrez à quel point j'ai réduit le nombre et simplifié l'expression des signes. Comme il n'y a dans l'échelle que sept notes diatoniques, je n'ai non plus que sept caractères pour les exprimer. Toutes les autres, qui n'en sont que les répliques, s'y présentent à leur degré, mais tou-

jours sous le signe primitif; les intervalles majeurs, mineurs, superflus et diminués, ne s'y confondent jamais de position, comme dans la musique ordinaire; mais chacun a son caractère inhérent et propre, qui, sans égard à la position ni à la clef, se présente au premier coup d'œil : je proscris le bécarre comme inutile : je n'ai jamais ni bémol dièse à la clef; enfin les accords, l'harmonie et l'enchaînement des modulations s'y montrent dans une partition avec une clarté qui ne laisse rien échapper à l'œil; de sorte que la succession en est aussi claire aux regards du lecteur que dans l'esprit du compositeur même.

Mais la partie la plus neuve et la plus utile de ce système, et celle cependant qu'on a le moins remarquée, est celle qui se rapporte aux valeurs des notes et à l'expression de la durée et des quantités dans le temps. C'est la grande simplicité de cette partie qui l'a empêchée de faire sensation. Je n'ai point de figures particulières pour les rondes, blanches, noires, croches doubles croches, etc.; tout cela, ramené par la position seule à des aliquotes égales, présente à l'œil les divisions de la mesure et des temps, sans presque avoir besoin pour cela de signes propres. Le zéro seul suffit pour exprimer un silence quelconque, le point, après une note ou un zéro, marque tous les prolongemens possibles d'un silence ou d'un son. Il peut représenter toutes sortes de valeurs; ainsi les pauses, demi-pauses, soupirs, demi-sou-

pirs, quarts de soupir, etc., sont proscrits, ainsi que les diverses figures de notes. J'ai pris en tout le contre-pied de la note ordinaire; elle représente les valeurs par des figures, et les intervalles par des positions; moi, j'exprime les valeurs par la position seule, et les intervalles par des chiffres, etc.

Cette manière de noter n'a point été adoptée. Comment aurait-elle pu l'être? elle était nouvelle, et c'était moi qui la proposais. Mais ses défauts, que j'ai remarqués le premier, n'empêchent pas qu'elle n'ait de grands avantages sur l'autre, surtout pour la pratique de la composition, pour enseigner la musique à ceux qui ne la savent pas, et pour noter commodément, en petit volume, les airs qu'on entend et qu'on peut désirer de retenir. Je l'ai donc conservée pour mon usage, je l'ai perfectionnée en la pratiquant, et je l'emploie surtout à noter la basse sous un chant quelconque, parce que cette basse, écrite ainsi par une ligne de chiffres, m'épargne une portée, double mon espace, et fait que je suis obligé de tourner la moitié moins souvent.

2° En perfectionnant cette manière de noter, j'en ai trouvé une autre, avec laquelle je l'ai combinée, et dont j'ai maintenant à vous rendre compte.

Dans les exemples que vous avez donnés du chant des Juifs, vous les avez, avec raison, notés de droite à gauche. Cette direction des lignes est

la plus ancienne, et elle est restée dans l'écriture orientale. Les Grecs eux-mêmes la suivirent d'abord; ensuite ils imaginèrent d'écrire les lignes en sillons, c'est-à-dire alternativement de droite à gauche et de gauche à droite. Enfin la difficulté de lire et d'écrire dans les deux sens leur fit abandonner tout-à-fait l'ancienne direction, et ils écrivirent comme nous faisons aujourd'hui, uniquement de gauche à droite, revenant toujours à la gauche pour recommencer chaque ligne.

Cette marche a un inconvénient dans le saut que l'œil est forcé de faire de la fin de chaque ligne au commencement de la suivante, et du bas de chaque page au haut de celle qui suit. Cet inconvénient, que l'habitude nous rend insensible dans la lecture, se fait mieux sentir en lisant la musique, où, les lignes étant plus longues, l'œil a un plus grand saut à faire, et où la rapidité de ce saut fatigue à la longue, surtout dans les mouvemens vites; en sorte qu'il arrive quelquefois dans un concerto que le symphoniste se trompe de portée, et que l'exécution est arrêtée.

J'ai pensé qu'on pourrait remédier à cet inconvénient et rendre la musique plus commode et moins fatigante à lire, en renouvelant pour elle la méthode d'écrire par sillons pratiqués par les anciens Grecs, et cela d'autant plus heureusement que cette méthode n'a pas pour la musique la même difficulté que pour l'écriture; car la note est également facile à lire dans les deux sens, et

l'on n'a pas plus de peine, par exemple, à lire le plain-chant des Juifs comme vous l'avez noté, que s'il était noté de gauche à droite comme le nôtre. C'est un fait d'expérience que chacun peut vérifier sur-le-champ, que qui chante à livre ouvert de gauche à droite chantera de même à livre ouvert de droite à gauche, sans y être aucunement préparé. Ainsi point d'embarras pour la pratique.

Pour m'assurer de cette méthode par l'expérience, prévoir toutes les objections, et lever toutes les difficultés, j'ai écrit de cette manière beaucoup de musique tant vocale qu'instrumentale, tant en parties séparées qu'en partition, m'attachant toujours à cette constante règle, de disposer tellement la succession des lignes et des pages, que l'œil n'eût jamais de saut à faire ni de droite à gauche ni de bas en haut, mais qu'il recommençât toujours la ligne ou la page suivante, même en tournant, du lieu même où finit la précédente; ce qui fait procéder alternativement la moitié de mes pages de bas en haut, comme la moitié de mes lignes de gauche à droite.

Je ne parlerai point des avantages de cette manière d'écrire la musique; il suffit d'exécuter une sonate notée de cette façon pour les sentir. A l'égard des objections, je n'en ai pu trouver qu'une seule, et seulement pour la musique vocale; c'est la difficulté de lire les paroles écrites à rebours, difficulté qui revient de deux en deux lignes : et

j'avoue que je ne vois nul autre moyen de la vaincre, que de s'exercer quelques jours à lire et écrire de cette façon, comme font les imprimeurs, habitude qui se contracte très-promptement. Mais quand on ne voudrait pas vaincre ce léger obstacle pour les parties de chant, les avantages resteraient toujours tout entiers sans aucun inconvénient pour les parties instrumentales et pour toute espèce de symphonies; et certainement, dans l'exécution d'une sonate ou d'un concerto, ces avantages sauveront toujours beaucoup de fatigue aux concertans, et surtout à l'instrument principal.

3° Les deux façons de noter dont je viens de vous parler ayant chacune ses avantages, j'ai imaginé de les réunir dans une note combinée des deux, afin surtout d'épargner de la place et d'avoir à tourner moins souvent. Pour cela, je note en musique ordinaire, mais à la grecque, c'est-à-dire en sillons, les parties chantantes et obligées; et quant à la basse, qui procède ordinairement par notes plus simples et moins figurées, je la note de même en sillons, mais par chiffres, dans les entre-lignes qui séparent les portées. De cette manière chaque accolade a une portée de moins, qui est celle de la basse; et comme cette basse est écrite à la place où l'on met ordinairement les paroles, j'écris ces paroles au-dessus du chant, au lieu de les mettre au-dessous, ce qui est indifférent en soi, et empêche que les chiffres de la basse

ne se confondent avec l'écriture. Quand il n'y a que deux parties, cette manière de noter épargne la moitié de la place.

4° Si j'avais été à portée de conférer avec vous avant la publication de votre premier volume, où vous donnez l'histoire de la musique ancienne, je vous aurais proposé, monsieur, d'y discuter quelques points concernant la musique des Grecs, desquels l'éclaircissement me paraît devoir jeter de grandes lumières sur la nature de cette musique, tant jugée et si peu connue; points qui néanmoins n'ont jamais excité de questions chez nos érudits, parce qu'ils ne se sont pas même avisés d'y penser.

Je ne renouvelle point, parmi ces questions, celle qui regarde notre harmonie, demandant si elle a été connue et pratiquée des Grecs, parce que cette question me paraît n'en pouvoir faire une pour quiconque a quelque notion de l'art, et de ce qui nous reste sur cette matière dans les auteurs grecs; il faut laisser chamailler là-dessus les érudits, et se contenter de rire. Vous avez mis, sous l'air antique d'une ode de Pindare, une fort bonne basse, mais je suis très-sûr qu'il n'y avait pas une oreille grecque que cette basse n'eût écorchée au point de ne la pouvoir endurer.

Mais j'oserais demander 1° si la poésie grecque était susceptible d'être chantée de plusieurs manières, s'il était possible de faire plusieurs airs différens sur les mêmes paroles, et s'il y a quelque

exemple que cela ait été pratiqué. 2° Quelle était la distinction caractéristique de la poésie lyrique, ou accompagnée, d'avec la poésie purement oratoire? Cette distinction ne consistait-elle que dans le mètre et dans le style? ou consistait-elle aussi dans le ton de la récitation? N'y avait-il rien de chanté dans la poésie qui n'était pas lyrique? et y avait-il quelque cas où l'on pratiquât, comme parmi nous, le rhythme cadencé sans aucune mélodie? Qu'est-ce que c'était proprement que la musique instrumentale des Grecs? Avaient-ils des symphonies proprement dites, composées sans aucunes paroles? Ils jouaient des airs qu'on ne chantait pas, je sais cela; mais n'y avait-il pas originairement des paroles sur tous ces airs? et y en avait-il quelqu'un qui n'eût point été chanté ni fait pour l'être? Vous sentez que cette question serait bien ridicule si celui qui la fait croyait qu'ils eussent des accompagnemens semblables aux nôtres, qui eussent fait des parties différentes de la vocale; car, en pareil cas, ces accompagnemens auraient fait de la musique purement instrumentale. Il est vrai que leur note était différente pour les instrumens et pour les voix; mais cela n'empêchait pas, selon moi, que l'air noté des deux façons ne fût le même.

J'ignore si ces questions sont superficielles; mais je sais qu'elles ne sont pas oiseuses. Elles tiennent toutes par quelque côté à d'autres questions intéressantes : comme de savoir s'il n'y a

qu'une musique, comme le prononcent magistralement nos docteurs, ou si peut-être, comme moi et quelques autres esprits vulgaires avons osé le penser, il y a essentiellement et nécessairement une musique propre à chaque langue, excepté pour les langues qui, n'ayant point d'accent et ne pouvant avoir de musique à elles, se servent comme elles peuvent de celle d'autrui, prétendant, à cause de cela, que ces musiques étrangères, qu'elles usurpent au préjudice de nos oreilles, ne sont à personne ou sont à tous : comme encore à l'éclaircissement de ce grand principe de *l'unité de mélodie*, suivi trop exactement par Pergolèse et par Léo pour n'avoir pas été connu d'eux; suivi très-souvent encore, mais par instinct et sans le connaître, par les compositeurs italiens modernes; suivi très-rarement par hasard par quelques compositeurs allemands, mais ni connu par aucun compositeur français, ni suivi jamais dans aucune autre musique française que le seul *Devin du village*, et proposé par l'auteur de la *Lettre sur la musique française* et du *Dictionnaire de musique*, sans avoir été ni compris, ni suivi, ni peut-être lu par personne; principe dont la musique moderne s'écarte journellement de plus en plus, jusqu'à ce qu'enfin elle vienne à dégénérer en un tel charivari, que les oreilles ne pouvant plus la souffrir, les auteurs soient ramenés de force à ce principe si dédaigné, et à la marche de la nature.

Ceci, monsieur, me mènerait à des discussions techniques, qui vous ennuieraient peut-être par leur inutilité, et infailliblement par leur longueur. Cependant, comme il pourrait se trouver par hasard dans mes vieilles rêveries musicales quelques bonnes idées, je m'étais proposé d'en jeter quelques-unes dans les remarques que M. Gluck m'avait prié de faire sur son opéra italien d'*Alceste*; et j'avais commencé cette besogne quand il me retira son opéra, sans me demander mes remarques qui n'étaient que commencées, et dont l'indéchiffrable brouillon n'était pas en état de lui être remis. J'ai imaginé de transcrire ici ce fragment dans cette occasion et de vous l'envoyer, afin que, si vous avez la fantaisie d'y jeter les yeux, mes informes idées sur la musique lyrique puissent vous en suggérer de meilleures, dont le public profitera dans votre Histoire de la musique moderne.

Je ne puis ni compléter cet extrait, ni donner à ses membres épars la liaison nécessaire, parce que je n'ai plus l'opéra sur lequel il a été fait. Ainsi je me borne à transcrire ici ce qui est fait. Comme l'opéra d'*Alceste* a été imprimé à Vienne, je suppose qu'il peut aisément passer sous vos yeux; et au pis-aller, il peut se trouver par ci par là dans ce fragment quelque idée générale qu'on peut entendre sans exemple et sans explication. Ce qui me donne quelque confiance dans les jugemens que je portais ci-devant dans cet extrait,

c'est qu'ils ont été presque tous confirmés depuis lors par le public dans l'*Alceste* français que M. Gluck nous a donné, cette année, à l'Opéra, et où il a, avec raison, employé tant qu'il a pu la même musique de son *Alceste* italien.

FRAGMENS

D'OBSERVATIONS

SUR L'ALCESTE ITALIEN

DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

L'EXAMEN de l'opéra d'*Alceste* de M. Gluck est trop au-dessus de mes forces, surtout dans l'état de dépérissement où sont depuis plusieurs années mes idées, ma mémoire et toutes mes facultés, pour que j'eusse eu la présomption d'en faire de moi-même la pénible entreprise, qui d'ailleurs ne peut être bonne à rien; mais M. Gluck m'en a si fort pressé, que je n'ai pu lui refuser cette complaisance, quoique aussi fatigante pour moi qu'inutile pour lui. Je ne suis plus capable de donner l'attention nécessaire à un ouvrage aussi travaillé. Toutes mes observations peuvent être fausses et mal fondées; et, loin de les lui donner pour des règles, je les soumets à son jugement, sans vouloir en aucune façon les défendre : mais quand je me serais trompé dans toutes, ce qui restera toujours réel et vrai, c'est le témoignage qu'elles rendent à M. Gluck de ma déférence pour ses désirs, et de mon estime pour ses ouvrages.

En considérant d'abord la marche totale de cette pièce, j'y trouve une espèce de contre-sens général, en ce que le premier acte est le plus fort de musique, et le dernier le plus faible; ce qui est directement contraire à la bonne gradation du drame, où l'intérêt doit toujours aller en se renforçant. Je conviens que le grand pathétique du premier acte serait hors de place dans les suivans; mais les forces de la musique ne sont pas exclusivement dans le pathétique, mais dans l'énergie de tous les sentimens, et dans la vivacité de tous les tableaux. Partout où l'intérêt est plus vif, la musique doit être plus animée, et ses ressources ne sont pas moindres dans les expressions brillantes et vives que dans les gémissemens et les pleurs.

Je conviens qu'il y a plus ici de la faute du poëte que du musicien; mais je n'en crois pas celui-ci tout-à-fait disculpé. Ceci demande un peu d'explication.

Je ne connais point d'opéra où les passions soient moins variées que dans l'*Alceste*: tout y roule presque sur deux seuls sentimens, l'affliction et l'effroi; et ces deux sentimens, toujours prolongés, ont dû coûter des peines incroyables au musicien, pour ne pas tomber dans la plus lamentable monotonie. En général, plus il y a de chaleur dans les situations et dans les expressions, plus leur passage doit être prompt et rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les auditeurs; et, quand la mesure est passée, l'acteur a

beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace, et finit par s'impatienter.

Il résulte de ce défaut que l'intérêt, au lieu de s'échauffer par degrés dans la marche de la pièce, s'attiédit au contraire jusqu'au dénouement, qui, n'en déplaise à Euripide lui-même, est froid, plat, et presque risible, à force de simplicité.

Si l'auteur du drame a cru sauver ce défaut par la petite fête qu'il a mise au second acte, il s'est trompé. Cette fête, mal placée, et ridiculement amenée, doit choquer à la représentation, parce qu'elle est contraire à toute vraisemblance et à toute bienséance, tant à cause de la promptitude avec laquelle elle se prépare et s'exécute, qu'à cause de l'absence de la reine, dont on ne se met point en peine, jusqu'à ce que le roi s'avise à la fin d'y penser (1).

J'oserai dire que cet auteur, trop plein de son Euripide, n'a pas tiré de son sujet ce qu'il pouvait lui fournir pour soutenir l'intérêt, varier la scène, et donner au musicien de l'étoffe pour de nouveaux caractères de musique. Il fallait faire mourir Alceste au second acte, et employer tout le troisième à préparer, par un nouvel intérêt, sa résurrection; ce qui pouvait amener un coup de théâtre aussi admirable et frappant que ce froid retour est insipide. Mais, sans m'arrêter à ce que

(1) J'ai donné, pour mieux encadrer cette fête, et la rendre touchante et déchirante par sa gaieté même, une idée dont M. Gluck a profité dans son *Alceste* français.

l'auteur du drame aurait dû faire, je reviens ici à la musique.

Son auteur avait donc à vaincre l'ennui de cette uniformité de passion, et à prévenir l'accablement qui devait en être l'effet. Quel était le premier, le plus grand moyen qui se présentait pour cela? C'était de suppléer à ce que n'avait pas fait l'auteur du drame, en graduant tellement sa marche, que la musique augmentât toujours de chaleur en avançant, et devînt enfin d'une véhémence qui transportât l'auditeur; et il fallait tellement ménager ce progrès, que cette agitation finît ou changeât d'objet avant de jeter l'oreille et le cœur dans l'épuisement.

C'est ce que M. Gluck me paraît n'avoir pas fait, puisque son premier acte, aussi fort de musique que le second, l'est beaucoup plus que le troisième, qu'ainsi la véhémence ne va point en croissant; et, dès les deux premières scènes du second acte, l'auteur, ayant épuisé toutes les forces de son art, ne peut plus dans la suite que soutenir faiblement des émotions du même genre, qu'il a trop tôt portées au plus haut degré.

L'objection se présente ici d'elle-même. C'était à l'auteur des paroles de renforcer, par une marche graduée, la chaleur et l'intérêt. Celui de la musique n'a pu rendre les affections de ses personnages que dans le même ordre et au même degré que le drame les lui présentait : il eût fait des contre-sens, s'il eût donné à ses expressions d'au-

tres nuances que celles qu'exigeaient de lui les paroles qu'il avait à rendre. Voilà l'objection : voici ma réponse. M. Gluck sentira bientôt qu'entre tous les musiciens de l'Europe elle n'est faite que pour lui seul.

Trois choses concourent à produire les grands effets de la musique dramatique, savoir, l'accent, l'harmonie, et le rhythme. L'accent est déterminé par le poëte, et le musicien ne peut guère, sans faire des contre-sens, s'écarter en cela, ni pour le choix ni pour la force, de la juste expression des paroles. Mais quant aux deux autres parties, qui ne sont pas de même inhérentes à la langue, il peut, jusqu'à certain point, les combiner à son gré, pour modifier et graduer l'intérêt, selon qu'il convient à la marche qu'il s'est prescrite. .

. . . .

J'oserai même dire que le plaisir de l'oreille doit quelquefois l'emporter sur la vérité de l'expression; car la musique ne saurait aller au cœur que par le charme de la mélodie; et s'il n'était question que de rendre l'accent de la passion, l'art de la déclamation suffirait seul, et la musique, devenue inutile, serait plutôt importune qu'agréable : voilà l'un des écueils que le compositeur, trop plein de son expression, doit éviter soigneusement. Il y a dans tous les bons opéras, et surtout dans ceux de M. Gluck, mille morceaux qui font couler des larmes par la musique, et qui ne donneraient qu'une émotion médiocre ou nulle,

dépourvus de son secours, quelque bien déclamés qu'ils pussent être. . . . .
. . . .

Il suit de là que, sans altérer la vérité de l'expression, le musicien qui module long-temps dans les mêmes tons, et n'en change que rarement, est maître d'en varier les nuances par la combinaison des deux parties accessoires qu'il y fait concourir, savoir, l'harmonie et le rhythme. Parlons d'abord de la première. J'en distingue de trois espèces : l'harmonie diatonique, la plus simple des trois, et peut-être la seule naturelle; l'harmonie chromatique, qui consiste en de continuels changemens de ton par des successions fondamentales de quintes; et enfin l'harmonie que j'appelle pathétique, qui consiste en des entrelacemens d'accords superflus et diminués, à la faveur desquels on parcourt des tons qui ont peu d'analogie entre eux : on affecte l'oreille d'intervalles déchirans, et l'âme d'idées rapides et vives, capables de la troubler.

L'harmonie diatonique n'est nulle part déplacée, elle est propre à tous les caractères; à l'aide du rhythme et de la mélodie, elle peut suffire à toutes les expressions : elle est nécessaire aux deux autres harmonies, et toute musique où elle n'entrerait point ne pourrait jamais être qu'une musique détestable.

L'harmonie chromatique entre de même dans l'harmonie pathétique; mais elle peut fort bien s'en passer, et rendre, quoiqu'à son défaut, peut-

être plus faiblement, les expressions les plus pathétiques. Ainsi, par la succession ménagée de ces trois harmonies, le musicien peut graduer et renforcer les sentimens de même genre que le poëte a soutenus trop long-temps au même degré d'énergie.

Il y a pour cela une seconde ressource dans la mélodie, et surtout dans sa cadence diversement scandée par le rhythme. Les mouvemens extrêmes de vitesse et de lenteur, les mesures contrastées, les valeurs inégales, mêlées de lenteur et de rapidité, tout cela peut de même se graduer pour soutenir et ranimer l'intérêt et l'attention. Enfin l'on a le plus ou moins de bruit et d'éclat, l'harmonie plus ou moins pleine, les silences de l'orchestre, dont le perpétuel fracas serait accablant pour l'oreille, quelques beaux qu'en pussent être les effets.

Quant au rhythme, en quoi consiste la plus grande force de la musique, il demande un grand art pour être heureusement traité dans la vocale. J'ai dit, et je le crois, que les tragédies grecques étaient de vrais opéras. La langue grecque, vraiment harmonieuse et musicale, avait par elle-même un accent mélodieux, il ne fallait qu'y joindre le rhythme pour rendre la déclamation musicale; ainsi non-seulement les tragédies, mais toutes les poésies, étaient nécessairement chantées. Les poëtes disaient avec raison, *je chante*, au commencement de leurs poëmes; formule que les nôtres ont très-ridiculement conservée : mais

nos langues modernes, production des peuples barbares, n'étant point naturellement musicales, pas même l'italienne, il faut, quand on veut leur appliquer la musique, prendre de grandes précautions pour rendre cette union supportable, et pour la rendre assez naturelle dans la musique imitative pour faire illusion au théâtre. Mais, de quelque façon qu'on s'y prenne, on ne parviendra jamais à persuader à l'auditeur que le chant qu'il entend n'est que de la parole, et si l'on y pouvait parvenir, ce ne serait jamais qu'en fortifiant une des grandes puissances de la musique, qui est le rhythme musical, bien différent pour nous du rhythme poétique, et qui ne peut même s'associer avec lui que très-rarement et très-imparfaitement.

C'est un grand et beau problème à résoudre, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. C'est d'une bonne solution de ce problème que dépend toute la théorie de la musique dramatique. L'instinct seul a conduit, sur ce point, les Italiens dans la pratique aussi bien qu'il était possible; et les défauts énormes de leurs opéras ne viennent pas d'un mauvais genre de musique, mais d'une mauvaise application d'un bon genre.

L'accent oral par lui-même a sans doute une grande force, mais c'est seulement dans la déclamation : cette force est indépendante de toute musique, et, avec cet accent seul, on peut faire

entendre une bonne tragédie, mais non pas un bon opéra. Sitôt que la musique s'y mêle, il faut qu'elle s'arme de tous ses charmes pour subjuguer le cœur par l'oreille. Si elle n'y déploie toutes ses beautés, elle y sera importune, comme si l'on faisait accompagner un orateur par des instrumens; mais en y mêlant ses richesses, il faut pourtant que ce soit avec un grand ménagement, afin de prévenir l'épuisement où jetterait bientôt nos organes une longue action toute en musique.

De ces principes, il suit qu'il faut varier dans un drame l'application de la musique, tantôt en laissant dominer l'accent de la langue et le rhythme poétique, et tantôt en faisant dominer la musique à son tour, et prodiguant toutes les richesses de la mélodie, de l'harmonie, et du rhythme musical, pour frapper l'oreille et toucher le cœur par des charmes auxquels il ne puisse résister. Voilà les raisons de la division d'un opéra en récitatif simple, récitatif obligé, et airs.

Quand le discours, rapide dans sa marche, doit être simplement débité, c'est le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation; et quand la langue a un accent, il ne s'agit que de rendre cet accent appréciable, en le notant par des intervalles musicaux, en s'attachant fidèlement à la prosodie, au rhythme poétique, et aux inflexions passionnées qu'exige le sens du discours. Voilà le récitatif simple, et ce récitatif doit être aussi près de la simple

parole qu'il est possible; il ne doit tenir à la musique que parce que la musique est la langue de l'opéra, et que parler et chanter alternativement, comme on fait ici dans les opéras-comiques, c'est s'énoncer successivement dans deux langues différentes; ce qui rend toujours choquant et ridicule le passage de l'une à l'autre, et qu'il est souverainement absurde qu'au moment où l'on se passionne on change de voix pour dire une chanson. L'accompagnement de la basse est nécessaire dans le récitatif simple, non-seulement pour soutenir et guider l'acteur, mais aussi pour déterminer l'espèce des intervalles, et marquer avec précision les entrelacemens de modulation qui font tant d'effet dans un beau récitatif; mais loin qu'il soit nécessaire de rendre cet accompagnement éclatant, je voudrais au contraire qu'il ne se fit point remarquer, et qu'il produisît son effet sans qu'on y fit aucune attention. Ainsi je crois que les autres instrumens ne doivent point s'y mêler, quand ce ne serait que pour laisser reposer tant les oreilles des auditeurs que l'orchestre qu'on doit tout-à-fait oublier, et dont les rentrées bien ménagées font par là un plus grand effet; au lieu que, quand la symphonie règne tout le long de la pièce, elle a beau commencer par plaire, elle finit par accabler. Le récitatif ennuie sur les théâtres d'Italie, non-seulement parce qu'il est trop long, mais parce qu'il est mal chanté et plus mal placé. Des scènes vives, intéressantes, comme doivent tou-

jours être celles d'un opéra, rendues avec chaleur, avec vérité, et soutenues d'un jeu naturel et animé, ne peuvent manquer d'émouvoir et de plaire, à la faveur de l'illusion : mais débitées froidement et platement par des castrats, comme des leçons d'écolier, elles ennuieront sans doute, et surtout quand elles seront trop longues; mais ce ne sera pas la faute du récitatif.

Dans les momens où le récitatif, moins récitant et plus passionné, prend un caractère plus touchant, on peut y placer avec succès un simple accompagnement de notes tenues, qui, par le concours de cette harmonie, donnent plus de douceur à l'expression. C'est le simple récitatif accompagné, qui, revenant par intervalles rares et bien choisis, contraste avec la sécheresse du récitatif nu, et produit un très-bon effet.

Enfin, quand la violence de la passion fait entrecouper la parole par des propos commencés et interrompus, tant à cause de la force des sentimens qui ne trouvent point de termes suffisans pour s'exprimer, qu à cause de leur impétuosité qui les fait succéder en tumulte les uns aux autres avec une rapidité sans suite et sans ordre, je crois que le mélange alternatif de la parole et de la symphonie peut seul exprimer une pareille situation. L'acteur livré tout entier à sa passion n'en doit trouver que l'accent. La mélodie trop peu appropriée à l'accent de la langue, et le rhythme musical qui ne s'y prête point du tout, affaibli-

raient, énerveraient toute l'expression en s'y mêlant; cependant ce rhythme et cette mélodie ont un grand charme pour l'oreille, et par elle une grande force sur le cœur. Que faire alors pour employer à la fois toutes ces espèces de forces? Faire exactement ce qu'on fait dans le récitatif obligé : donner à la parole tout l'accent possible et convenable à ce qu'elle exprime, et jeter dans des ritournelles de symphonie toute la mélodie, toute la cadence et le rhythme qui peuvent venir à l'appui. Le silence de l'acteur dit alors plus que ses paroles; et ces réticences bien placées, bien ménagées, et remplies d'un côté par la voix de l'orchestre, et d'un autre par le jeu muet d'un acteur qui sent et ce qu'il dit et ce qu'il ne peut dire; ces réticences, dis-je, font un effet supérieur à celui même de la déclamation, et l'on ne peut les ôter sans lui ôter la plus grande partie de sa force. Il n'y a point de bon acteur qui dans ces momens violens ne fasse de longues pauses; et ces pauses, remplies d'une expression analogue par une ritournelle mélodieuse et bien ménagée, ne doivent-elles pas devenir encore plus intéressantes que lorsqu'il y règne un silence absolu? Je n'en veux pour preuve que l'effet étonnant que ne manque jamais de produire tout récitatif obligé, bien placé et bien traité.

Persuadé que la langue française, destituée de tout accent, n'est nullement propre à la musique et principalement au récitatif, j'ai imaginé un

genre de drame, « dans lequel les paroles et la « musique, au lieu de marcher ensemble, se font « entendre successivement, et où la phrase parlée « est en quelque sorte annoncée et préparée par « la phrase musicale. La scène de Pygmalion est « un exemple de ce genre de composition, qui n'a « pas eu d'imitateurs. En perfectionnant cette « méthode, on réunirait le double avantage de « soulager l'acteur par de fréquens repos, et d'offrir au spectateur français l'espèce de mélo« drame le plus convenable à sa langue. Cette « réunion de l'art déclamatoire avec l'art musical « ne produira qu'imparfaitement tous les effets du « vrai récitatif, et les oreilles délicates s'aperce« vront toujours désagréablement du contraste « qui règne entre le langage de l'acteur et celui « de l'orchestre qui l'accompagne; mais un acteur « sensible et intelligent, en rapprochant le ton « de sa voix et l'accent de sa déclamation de ce « qu'exprime le trait musical, mêle ces couleurs « étrangères avec tant d'art, que le spectateur « n'en peut discerner les nuances. Ainsi cette es« pèce d'ouvrage pourrait constituer un genre « moyen entre la simple déclamation et le véri« table mélodrame, dont il n'atteindra jamais la « beauté. Au reste, quelques difficultés qu'offre la « langue, elles ne sont pas insurmontables; l'au« teur du Dictionnaire de Musique (1) a invité les

(1) Dictionnaire de Musique, article *Récitatif obligé.*

« compositeurs français à faire de nouveaux es-
« sais, et à introduire dans leurs opéras le récita-
« tif obligé, qui, lorsqu'on l'emploie à propos,
« produit les plus grands effets. »

D'où naît le charme du récitatif obligé? qu'est-ce qui fait son énergie! L'accent oratoire et pathétique de l'acteur produirait-il seul autant d'effet? Non, sans doute. Mais les traits alternatifs de symphonie, réveillant et soutenant le sentiment de la mesure, que le seul récitatif laisserait éteindre, joignent à l'expression purement déclamatoire toute celle du rhythme musical qui la renforce. Je distingue ici le rhythme et la mesure, parce que ce sont en effet deux choses très-différentes: la mesure n'est qu'un retour périodique de temps égaux; le rhythme est la combinaison des valeurs ou quantités qui remplissent les mêmes temps, appropriée aux expressions qu'on veut rendre et aux passions qu'on veut exciter. Il peut y avoir mesure sans rhythme, mais il n'y a point de rhythme sans mesure.... « C'est en approfon-
« dissant cette partie de son art que le composi-
« teur donne l'essor à son génie; toute la science
« des accords ne peut suffire à ses besoins. »

Il importe ici de remarquer, contre le préjugé de tous les musiciens, que l'harmonie par elle-même, ne pouvant parler qu'à l'oreille et n'imitant rien, ne peut avoir que de très-faibles effets. Quand elle entre avec succès dans la musique imitative, ce n'est jamais qu'en représentant, dé-

terminant, et renforçant les accens mélodieux, qui par eux-mêmes ne sont pas toujours assez déterminés sans le secours de l'accompagnement. Des intervalles absolus n'ont aucun caractère par eux-mêmes; une seconde superflue et une tierce mineure, une septième mineure et une sixte superflue, une fausse quinte et un triton, sont le même intervalle, et ne prennent les affections qui les déterminent que par leur place dans la modulation; et c'est à l'accompagnement de leur fixer cette place, qui resterait souvent équivoque par le seul chant. Voilà quel est l'usage et l'effet de l'harmonie dans la musique imitative et théâtrale. C'est par les accens de la mélodie, c'est par la cadence du rhythme que la musique, imitant les inflexions que donnent les passions à la voix humaine, peut pénétrer jusqu'au cœur et l'émouvoir par des sentimens; au lieu que la seule harmonie, n'imitant rien, ne peut donner qu'un plaisir de sensation. De simples accords peuvent flatter l'oreille, comme de belles couleurs flattent les yeux; mais ni les uns ni les autres ne porteront jamais au cœur la moindre émotion, parce que ni les uns ni les autres n'imitent rien, si le dessin ne vient animer les couleurs, et si la mélodie ne vient animer les accords. Mais, au contraire, le dessin par lui-même peut, sans coloris, nous représenter des objets attendrissans; et la mélodie imitative peut de même nous émouvoir seule, sans le secours des

accords. . . . .
. . . .

Voilà ce qui rend toute la musique française si languissante et si fade, parce que dans leurs froides scènes, pleins de leurs sots préjugés et de leur science, qui, dans le fond, n'est qu'une ignorance véritable, puisqu'ils ne savent pas en quoi consistent les plus grandes beautés de leur art, les compositeurs français ne cherchent que dans les accords les grands effets dont l'énergie n'est que dans le rhythme. M. Gluck sait mieux que moi que le rhythme sans harmonie agit bien plus puissamment sur l'âme que l'harmonie sans rhythme, lui qui, avec une harmonie à mon avis un peu monotone, ne laisse pas de produire de si grandes émotions, parce qu'il sent et qu'il emploie avec un art profond tous les prestiges de la mesure et de la quantité. Mais je l'exhorte à ne pas trop se prévenir pour la déclamation, et à penser toujours qu'un des défauts de la musique purement déclamatoire est de perdre une partie des ressources du rhythme, dont la plus grande force est dans les airs. . . . .
. . . .

« J'ai rempli la partie la moins pénible de la « tâche que je me suis imposée; une observation « générale sur la marche de l'opéra d'Alceste m'a « conduit à traiter cette question vraiment inté- « ressante : Quelle est la liberté qu'on doit accor- « der au musicien qui travaille sur un poëme dont

« il n'est pas l'auteur? J'ai distingué les trois par-
« ties de la musique imitative; et, en convenant
« que l'accent est déterminé par le poëte, j'ai fait
« voir que l'harmonie, et surtout le rhythme, of-
« fraient au musicien des ressources dont il de-
« vait profiter. »

Il faut entrer dans les détails : c'est une grande fatigue pour moi de suivre des partitions un peu chargées; celle d'*Alceste* l'est beaucoup, et de plus très-embrouillée, pleine de fausses clefs, de fausses notes, de parties entassées confusément. . . .

. . . .

. . . .

En examinant le drame d'*Alceste*, et la manière dont M. Gluck s'est cru obligé de le traiter, on a peine à comprendre comment il en a pu rendre la représentation supportable : non que ce drame, écrit sur le plan des tragédies grecques, ne brille de solides beautés, non que la musique n'en soit admirable, mais par les difficultés qu'il a fallu vaincre dans une si grande uniformité de caractères et d'expression, pour prévenir l'accablement et l'ennui, et soutenir jusqu'au bout l'intérêt et l'attention. . . . .

. . . .

L'ouverture, d'un seul morceau, d'une belle et simple ordonnance, y est bien et régulièrement dessinée : l'auteur a eu l'intention d'y préparer les spectateurs à la tristesse où il allait les plonger dès le commencement du premier acte et dans

tout le cours de la pièce; et pour cela il a modulé son ouverture presque tout entière en mode mineur, et même avec affectation, puisqu'il n'y a, dans tout ce morceau, qui est assez long, que la première accolade de la page 4 et la première accolade relative de la page 9, qui soient en majeur. Il a d'ailleurs affecté les dissonances superflues et diminuées, et des sons soutenus et forcés dans le haut, pour exprimer les gémissemens et les plaintes. Tout cela est bon et bien entendu en soi, puisque l'ouverture ne doit être employée qu'à disposer le cœur du spectateur au genre d'intérêt par lequel on va l'émouvoir. Mais il en résulte trois inconvéniens : le premier, l'emploi d'un genre d'harmonie trop peu sonore pour une ouverture destinée à éveiller le spectateur, en remplissant son oreille et le préparant à l'attention; l'autre, d'anticiper sur ce même genre d'harmonie qu'on sera forcé d'employer si long-temps, et qu'il faut par conséquent ménager très-sobrement pour prévenir la satiété; et le troisième, d'anticiper aussi sur l'ordre des temps, en nous exprimant d'avance une douleur qui n'est pas encore sur la scène, et qu'y va seulement faire naître l'annonce du hérault public : et je ne crois pas qu'on doive marquer dans un ordre rétrograde ce qui est à venir comme déjà passé. Pour remédier à tout cela, j'aurais imaginé de composer l'ouverture de deux morceaux de caractères différens, mais tous deux traités dans une harmonie sonore et consonnante :

le premier, portant dans les cœurs le sentiment d'une douce et tendre gaieté, eût représenté la félicité du règne d'Admète et les charmes de l'union conjugale; le second, dans une mesure plus coupée, et par des mouvemens plus vifs et un phrasé plus interrompu, eût exprimé l'inquiétude du peuple sur la maladie d'Admète, et eût servi d'introduction très-naturelle au début de la pièce et à l'annonce du crieur. . . . .

. . . .

Page 12. Après les deux mots qui suivent ce mot *Udite*, je ferais cesser l'accompagnement jusqu'à la fin du récitatif. Cela exprimerait mieux le silence du peuple écoutant le crieur; et les spectateurs, curieux de bien entendre cette annonce, n'ont pas besoin de cet accompagnement; la basse suffit toute seule, et l'entrée du chœur qui suit en ferait plus d'effet encore. Ce chœur alternatif avec les petits solo d'Evandre et d'Ismène me parait un très-beau début et d'un bon caractère. La ritournelle de quatre mesures qui s'y reprend plusieurs fois est triste sans être sombre, et d'une simplicité exquise. Tout ce chœur serait d'un très-bon ton, s'il ne s'y mêlait souvent, et dès la seconde mesure, des expressions trop pathétiques. Je n'aime guère non plus le coup de tonnerre de la page 14; c'est un trait joué sur le mot, et qui me paraît déplacé : mais j'aime fort la manière dont le même chœur, repris page 34, s'anime ensuite à l'idée du

malheur prêt à le foudroyer. . . . .
. . . .

E vuoi morire, o misera. Cette lugubre psalmodie est d'une simplicité sublime, et doit produire un grand effet. Mais la même tenue, répétée de la même manière sur ces autres paroles, *Altro non puoi raccogliere*, me paraît froide et presque plate. Il est naturel à la voix de s'élever un peu quand on parle plusieurs fois de suite à la même personne : si l'on eût donc fait monter la seconde fois cette même psalmodie seulement d'un semi-ton sur *dis*, c'est-à-dire sur *mi* bémol, cela eût pu suffire pour la rendre plus naturelle et même plus énergique : mais je crois qu'il fallait un peu la varier de quelque manière. Au reste, il y a dans la huitième et dans la dixième mesure un triton qui n'est ni ne peut être sauvé, quoiqu'il paraisse l'être la deuxième fois par le second violon; cela produit une succession d'accords qui n'ont pas un bon fondement et sont contre les règles. Je sais qu'on peut tout faire sur une tenue, surtout en parcil cas; et ce n'est pas que je désapprouve le passage, quoique j'en marque l'irrégularité. . . . .

(*Fin d'une observation sur le chœur* Fuggiamo, *dont le commencement est perdu.*)

Ce ne doit pas être une fuite de précipitation, comme devant l'ennemi, mais une fuite de consternation, qui, pour ainsi dire, doit être honteuse

et clandestine, plutôt qu'éclatante et rapide. Si l'auteur eût voulu faire de la fin de ce chœur une exhortation à la joie, il n'eût pas pu mieux réussir. . . . .

. . . .

Après le chœur *Fuggiamo,* j'aurais fait taire entièrement tout l'orchestre, et déclamer le récitatif *Ove son* avec la simple basse. Mais immédiatement après ces mots, *V'è chi t'ama a tal segno*, j'aurais fait commencer un récitatif obligé par une symphonie noble, éclatante, sublime, qui annonçât dignement le parti que va prendre Alceste, qui disposât l'auditeur à sentir toute l'énergie de ces mots, *Ah! vi son io*, trop peu annoncés par les deux mesures qui les précèdent. Cette symphonie aurait offert l'image de ces deux vers, *Chi tolle alla mia mente luminare, si mostra;* la grande idée eût été soutenue avec le même éclat durant toutes les ritournelles de ce récitatif. J'aurais traité l'air qui suit, *Ombre, larve*, sur deux mouvemens contrastés; savoir, un allegro sombre et terrible jusqu'à ces mots, *Non voglio pietà*, et un adagio ou largo plein de tristesse et de douceur sur ceux-ci, *Si vi tolgo l'amato consorte.* M. Gluck, qui n'aime pas les rondeaux, me permettra de lui dire que c'était ici le cas d'en employer un bien heureusement, en faisant du reste de ce monologue la seconde partie de l'air, et reprenant seulement l'allegro pour finir. . . . . .

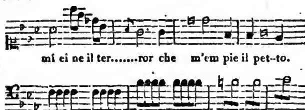
. . . .
. . . .

L'air *Eterni Dei* me paraît d'une grande beauté : j'aurais désiré seulement qu'on n'eût pas été obligé d'en varier les expressions par des mesures différentes. Deux, quand elles sont nécessaires, peuvent former des contrastes agréables; mais trois, c'est trop, et cela rompt l'unité. Les oppositions sont bien plus belles et font plus d'effet quand elles se font sans changer de mesure, et par les seules combinaisons de valeur et de quantité. La raison pourquoi il vaut mieux contraster sur le même mouvement que d'en changer est que, pour produire l'illusion et l'intérêt, il faut cacher l'art autant qu'il est possible, et qu'aussitôt qu'on change le mouvement, l'art se décèle et se fait sentir. Par la même raison je voudrais que, dans un même air, l'on changeât de ton le moins qu'il est possible; qu'on se contentât autant qu'on pourrait des deux seules cadences, principale et dominante; et qu'on cherchât plutôt les effets dans un beau phrasé et dans les combinaisons mélodieuses que dans une harmonie recherchée et des changemens de ton. . . . .
. . . .
. . . .

L'air *Io non chiedo, eterni Dei*, est, surtout dans son commencement, d'un chant exquis, comme sont presque tous ceux du même auteur. Mais où est dans cet air l'unité de dessein, de tableau, de

caractère? Ce n'est point là, ce me semble, un air, mais une suite de plusieurs airs. Les enfans y mêlent leur chant à celui de leur mère; ce n'est pas ce que je désapprouve, mais on y change fréquemment de mesure, non pour contraster et alterner les deux parties d'un même motif, mais pour passer successivement par des chants absolument différens. On ne saurait montrer dans ce morceau aucun dessein commun qui le lie et le fasse un : cependant c'est ce qui me paraît nécessaire pour constituer véritablement un air. L'auteur, après avoir modulé dans plusieurs tons, se croit néanmoins obligé de finir en *E la fa*, comme il a commencé. Il sent donc bien lui-même que le tout doit être traité sur un même dessein, et former unité. Cependant je ne puis la voir dans les différens membres de cet air, à moins qu'on ne veuille la trouver dans la répétition modifiée de l'allegro *Non comprende i mali miei*, par laquelle finit ce morceau; ce qui ne me paraît pas suffisant pour faire liaison entre tous les membres dont il est composé. J'avoue que le premier changement de mesure rend admirablement le sens et la ponctuation des paroles : mais il n'en est pas moins vrai qu'on pourrait y parvenir aussi sans en changer; qu'en général ces changemens de mesure dans un même air doivent faire contraste et changer aussi le mouvement; et qu'enfin celui-ci amène deux fois de suite cadence sur la même dominante, sorte de monotonie qu'on doit éviter autant qu'il

se peut. Je prendrai encore la liberté de dire que la dernière mesure de la page 27 me paraît d'une expression bien faible pour l'accent du mot qu'elle doit rendre. Cette quinte que le chant fait sur la basse, et la tierce mineure qui s'y joint, font à mon oreille un accord un peu languissant. J'aurais mieux aimé rendre le chant un peu plus animé, et substituer la sixte et la quinte, à peu près de la manière suivante, que je n'ai pas l'impertinence de donner comme une correction, mais que je propose seulement pour mieux expliquer mon idée.



(Jci vient le chœur des prêtres d'Apollon.)

Le seul reproche que j'aie à faire à ce récitatif est qu'il est trop beau; mais dans la place où il est, ce reproche en est un. Si l'auteur commence dès à présent à prodiguer l'enharmonique, que fera-t-il donc dans les situations déchirantes *qui* doivent suivre? Ce récitatif doit être touchant et pathétique, je le sais bien, mais non pas, ce me semble, à un si haut degré, parce qu'à mesure qu'on avance il faut se ménager des coups de force

pour réveiller l'auditeur quand il commence à se lasser même des belles choses : cette gradation me paraît absolument nécessaire dans un opéra.

(Page 55.) Le récitatif du grand-prêtre est un bel exemple de l'effet du récitatif obligé : on ne peut mieux annoncer l'oracle et la majesté de celui qui va le rendre. La seule chose que j'y désirerais serait une annonce qui fût plus brillante que terrible ; car il me semble qu'Apollon ne doit ni paraître ni parler comme Jupiter. Par la même raison, je ne voudrais pas donner à ce dieu, qu'on nous représente sous la figure d'un beau jeune blondin, une voix de basse-taille. . . . .

(Page 39.) Dilegua il nero turbine
Che freme al trono intorno,
O faretrato Apolline,
Col chiaro tuo splendor.

Tout ce chœur en rondeau pourrait être mieux ; ces quatre vers doivent être d'abord chantés par le grand-prêtre, puis répétés entiers par le chœur, sans en excepter les deux derniers que l'auteur fait dire seul au grand-prêtre. Au contraire, le grand-prêtre doit dire seul les vers suivans :

Sai che, ed ramingo, seule,
T'accolse Admeto un dì,
Che dell' Anfriso al margine
Tu fosti il suo pastor.

Et le chœur, au lieu de ces vers qu'il ne doit

pas répéter non plus que le grand-prêtre, doit reprendre les quatre premiers. Je trouve aussi que la réponse des deux premières mesures en espèce d'imitation n'a pas assez de gravité : j'aimerais mieux que tout le chœur fût syllabique.

Au reste, j'ai remarqué avec grand plaisir la manière également agréable, simple et savante, dont l'auteur passe du ton de la médiante à celui de la septième note du ton dans les trois dernières mesures de la page 39. . . . .

. . . .

et, après y avoir séjourné assez long-temps, revient par une marche analogue à son ton principal, en repassant derechef par la médiante dans la 2e, 3e et 4e mesure de la page 43 : mais ce que je n'ai pas trouvé si simple à beaucoup près, c'est le récitatif *Nume eterno*, page 52. . . . .

. . . .

Je ne parlerai point de l'air de danse de la page 17, ni de tous ceux de cet ouvrage. J'ai dit, dans mon article *Opéra*, ce que je pensais des ballets coupant les pièces et suspendant la marche de l'intérêt; je n'ai pas changé de sentiment depuis lors sur cet article, mais il est très-possible que je me trompe. . . . .

. . . .

Je ne voudrais point d'accompagnement que la basse au récitatif d'Evandre, pages 20, 21 et 22. .

. . . .

Je trouve encore le chœur, page 22, beaucoup

trop pathétique, malgré les expressions douloureuses dont il est plein; mais les alternatives de la droite et de la gauche, et les réponses des divers instrumens, me paraissent devoir rendre cette musique très-intéressante au théâtre. . . . . .

. . . .

Popoli di Tessaglia, page 24. Je citerai ce récitatif d'Alceste en exemple d'une modulation touchante et tendre, sans aller jusqu'au pathétique, si ce n'est tout à la fin. C'est par des renversemens d'une harmonie assez simple que M. Gluck produit ces beaux effets : il eût été le maître de se tenir long-temps dans la même route sans devenir languissant et froid; mais on voit par le récitatif accompagné *Nume eterno*, de la page 52, qu'il ne tarde pas à prendre un autre vol. . . . . .

. . . .

EXTRAIT

D'UNE

RÉPONSE DU PÊTIT FAISEUR (*)

A SON PRÊTE-NOM,

SUR UN MORCEA

DE L'ORPHÉE DE M. LE CHEVALIER GLUCK.

Quant au passage enharmonique de l'Orphée de M. Gluck, que vous dites avoir tant de peine à entonner et même à entendre, j'en sais bien la raison : c'est que vous ne pouvez rien sans moi. et qu'en quelque genre que ce puisse être, dépourvu de mon assistance, vous ne serez jamais qu'un ignorant. Vous sentez du moins la beauté de ce passage, et c'est déjà quelque chose; mais vous ignorez ce qui la produit : je vais vous l'apprendre.

C'est que du même trait, et, qui plus est, du même accord, ce grand musicien a su tirer dans toute leur force les deux effets les plus contraires;

(*) Voyez, pour le sens de cette expression, la note sur *Pygmalion*, tome XI de cette édition.

savoir, la ravissante douceur du chant d'Orphée, et le *stridor* déchirant du cri des furies Quel moyen a-t-il pris pour cela? Un moyen très-simple, comme sont toujours ceux qui produisent les grands effets. Si vous eussiez mieux médité l'article *Enharmonique* que je vous dictai jadis, vous auriez compris qu'il fallait chercher cette cause remarquable non simplement dans la nature des intervalles et dans la succession des accords, mais dans les idées qu'ils excitent, et dont les plus grands ou moindres rapports, si peu connus des musiciens, sont pourtant, sans qu'ils s'en doutent, la source de toutes les expressions qu'ils ne trouvent que par instinct.

Le morceau dont il s'agit est en *mi* bémol majeur; et une chose digne d'être observée est que cet admirable morceau est, autant que je puis me le rappeler, tout entier dans le même ton, ou du moins si peu modulé que l'idée du ton principal ne s'efface pas un moment. Au reste, n'ayant plus ce morceau sous les yeux et ne m'en souvenant qu'imparfaitement, je n'en puis parler qu'avec doute.

D'abord ce *no* des furies, frappé et réitéré de temps à autre pour toute réponse, est une des plus sublimes inventions en ce genre que je connaisse; et, si peut-être elle est due au poëte, il faut convenir que le musicien l'a saisie de manière à se l'approprier. J'ai ouï dire que dans l'exécution de cet opéra l'on ne peut s'empêcher de fré-

mir à chaque fois que ce terrible *no* se répète, quoiqu'il ne soit chanté qu'à l'unisson ou à l'octave, et sans sortir dans son harmonie de l'accord parfait jusqu'au passage dont il s'agit. Mais, au moment qu'on s'y attend le moins, cette dominante diésée forme un glapissement affreux auquel l'oreille et le cœur ne peuvent tenir, tandis que dans le même instant le chant d'Orphée redouble de douceur et de charme; et ce qui met le comble à l'étonnement est qu'en terminant ce court passage on se retrouve dans le même ton par où l'on vient d'y entrer, sans qu'on puisse presque comprendre comment on a pu nous transporter si loin et nous ramener si proche avec tant de force et de rapidité.

Vous aurez peine à croire que toute cette magie s'opère par un passage tacite du mode majeur au mineur, et par le retour subit au majeur. Vous vous en convaincrez aisément sur le clavecin. Au moment que la basse qui sonnait la dominante avec son accord vient à frapper l'*ut* bémol, vous changez non de ton, mais de mode, et passez en *mi* bémol tierce mineure : car non seulement cet *ut*, qui est la sixième note du ton, prend le bémol qui appartient au mode mineur; mais l'accord précédent, qu'il garde à la fondamentale près, devient pour lui celui de septième diminuée sur le *re* naturel, et l'accord de septième diminuée sur le *re* appelle naturellement l'accord parfait mineur sur le *mi* bémol. Le chant d'Orphée, *Fu-*

rie, larve, appartenant également au majeur et au mineur, reste le même dans l'un et dans l'autre : mais aux mots *Ombre sdegnose,* il détermine tout-à-fait le mode mineur. C'est probablement pour n'avoir pas pris assez tôt l'idée de ce mode que vous avez eu peine à entonner juste ce trait dans son commencement. Mais il rentre en finissant en majeur : c'est dans cette nouvelle transition à la fin du mot *sdegnose* qu'est le grand effet de ce passage; et vous éprouverez que toute la difficulté de le chanter juste s'évanouit quand, en quittant le *la* bémol, on reprend à l'instant l'idée du mode majeur pour entonner le *sol* naturel qui en est la médiante.

Cette seconde superflue, ou septième diminuée, se suspend en passant alternativement et rapidement du majeur au mineur, et *vice versâ,* par l'alternation de la basse entre la dominante *si* bémol et la sixième note *ut* bémol; puis il se résout enfin tout-à-fait sur la tonique, dont la basse sonne la médiante *sol*, après avoir passé par la sous-dominante *la* bémol portant tierce mineure et triton, ce qui fait toujours le même accord de septième diminuée sur la note sensible *re*.

Passons maintenant au glapissement *no* des furies sur le *si* bécarre. Pourquoi ce *si* bécarre, et non pas *ut* bémol comme à la basse? Parce que ce nouveau son, quoique en vertu de l'enharmonique il entre dans l'accord précédent, n'est pourtant point dans le même ton, et en annonce un

tout différent. Quel est le ton annoncé par ce *si* bécarre? C'est le ton d'*ut* mineur, dont il devient note sensible. Ainsi l'âpre discordance du cri des furies vient de cette duplicité de ton qu'il fait sentir, gardant pourtant, ce qui est admirable, une étroite analogie entre les deux tons; car l'*ut* mineur, comme vous devez au moins savoir, est l'analogue correspondant du *mi* bémol majeur, qui est ici le ton principal.

Vous me ferez une objection. Toute cette beauté, me direz-vous, n'est qu'une beauté de convention et n'existe que sur le papier, puisque ce *si* bécarre n'est réellement que l'octave de l'*ut* bémol de la basse : car, comme il ne se résout point comme note sensible, mais disparaît ou redescend sur le *si* bémol, dominante du ton, quand on le noterait par *ut* bémol comme à la basse, le passage et son effet serait le même absolument au jugement de l'oreille. Ainsi toute cette merveille enharmonique n'est que pour les yeux.

Cette objection, mon cher prête-nom, serait solide si la division tempérée de l'orgue et du clavecin était la véritable division harmonique, et si les intervalles ne se modifiaient dans l'intonation de la voix sur les rapports dont la modulation donne l'idée, et non sur les altérations du tempérament. Quoiqu'il soit vrai que sur le clavecin le *si* bécarre est l'octave de l'*ut* bémol, il n'est pas vrai qu'entonnant chacun de ces deux sons, relativement au mode qui le donne, vous entonniez

exactement ni l'unisson ni l'octave. Le *si* bécarre, comme note sensible, s'éloignera davantage du *si* bémol dominante, et s'approchera d'autant par excès de la tonique *ut* qu'appelle ce bécarre; et l'*ut* bémol, comme sixième note en mode mineur, s'éloignera moins de la dominante qu'elle quitte, qu'elle rappelle, et sur laquelle elle va retomber. Ainsi le semi-ton que fait la basse en montant du *si* bémol à l'*ut* bémol est beaucoup moindre que celui que font les furies en montant du *si* bémol à son bécarre. La septième superflue que semblent faire ces deux sons surpasse même l'octave, et c'est par cet excès que se fait la discordance du cri des furies; car l'idée de note sensible jointe au bécarre porte naturellement la voix plus haut que l'octave de l'*ut* bémol; et cela est si vrai, que ce cri ne fait plus son effet sur le clavecin comme avec la voix, parce que le son de l'instrument ne se modifie pas de même.

Ceci, je le sais bien, est directement contraire aux calculs établis et à l'opinion commune, qui donne le nom de semi-ton mineur au passage d'une note à son dièse ou à son bémol, et de semi-ton majeur au passage d'une note au bémol supérieur ou au dièse inférieur. Mais dans ces dénominations on a eu plus d'égard à la différence du degré qu'au vrai rapport de l'intervalle, comme s'en convaincra bientôt tout homme qui aura de l'oreille et de la bonne foi. Et quant au calcul, je vous développerai quelque jour, mais à vous seul,

une théorie plus naturelle, qui vous fera voir combien celle sur laquelle on a calculé les intervalles est à contre sens.

Je finirai ces observations par une remarque qu'il ne faut pas omettre; c'est que tout l'effet du passage que je viens d'examiner lui vient de ce que le morceau dans lequel il se trouve est en mode majeur; car s'il eût été mineur, le chant d'Orphée, restant le même, eût été sans force et sans effet, l'intonation des furies par le bécarre eût été impossible et absurde, et il n'y aurait rien eu d'enharmonique dans le passage. Je parierais tout au monde qu'un Français, ayant ce morceau à faire, l'eût traité en mode mineur. Il y aurait pu mettre d'autres beautés sans doute, mais aucune qui fût aussi simple et qui valût celle-là.

Voilà ce que ma mémoire a pu me suggérer sur ce passage et sur son explication. Ces grands effets se trouvent par le génie, qui est rare, et se sentent par l'organe sensitif, dont tant de gens sont privés; mais ils ne s'expliquent que par une étude réfléchie de l'art. Vous n'auriez pas besoin maintenant de mes analyses, si vous aviez un peu plus médité sur les réflexions que nous faisions jadis quand je vous dictais notre dictionnaire. Mais, avec un naturel très-vif, vous avez un esprit d'une lenteur inconcevable. Vous ne saisissez aucune idée que long-temps après qu'elle s'est présentée à vous; et vous ne voyez aujourd'hui que ce que vous avez regardé hier. Croyez-moi,

mon cher prête-nom, ne nous brouillons jamais ensemble, car sans moi vous êtes nul. Je suis complaisant, vous le savez; je ne me refuse jamais au travail que vous désirez, quand vous vous donnez la peine de m'appeler et le temps de m'attendre : mais ne tentez jamais rien sans moi dans aucun genre; ne vous mêlez jamais de l'impromptu en quoi que ce soit, si vous ne voulez gâter en un instant, par votre ineptie, tout ce que j'ai fait jusqu'ici pour vous donner l'air d'un homme pensant.

SUR

LA MUSIQUE MILITAIRE.

Le luxe de musique qu'on étale aujourd'hui dans celle des régimens me paraît de mauvais goût. Je n'en trouve l'effet ni guerrier, ni grave, ni gai, ni sonore; et toutes ces marches, plutôt barbouillées que travaillées, produisent toujours une mauvaise exécution, moins par la faute des musiciens que par celle de la musique.

Il y avait une distinction à faire, et qu'on n'a pas faite, entre les musiques convenables à la troupe en parade et celles qui lui conviennent en marchant, et qui sont proprement des marches. On joue alors des airs qui, n'ayant aucun rapport à la batterie des tambours, sont plus propres à troubler et interrompre la cadence du pas des soldats qu'à la soutenir.

Les autres symphonies sont faites pour tout le corps, et doivent plaire aux officiers: celles-ci sont plus faites pour les soldats, qu'il s'agit d'animer et de récréer en marchant, et qui aimeraient mieux des airs gais et bien cadencés qu'ils pussent retenir et y faire des chansons, que toutes ces musiques de haut appareil qui ne les égaient point du tout, et auxquelles ils n'entendent rien.

Je trouve encore qu'on a eu grand tort de supprimer les fifres, qui, perçant à travers les tambours, égaient beaucoup la marche. Il est vrai qu'ils étaient détestables et multipliés très-mal à propos dans les troupes françaises : un seul eût suffi dans la colonelle de chaque régiment; et alors on eût pu, sans grands frais, en choisir ou former un bon, comme j'en ai entendu d'excellens dans les troupes étrangères.

J'ai essayé de mettre mon idée en exemple dans le croquis ci-joint d'une marche adaptée à la batterie des gardes françaises.

Cette idée est que, dans l'alternation des tambours et de la musique, la cadence et la batterie ne soient point interrompues, et que le pas du soldat soit toujours également réglé. Elle est encore de lui faire entendre des airs d'une mélodie si simple, qu'elle l'amuse, l'égaie, et l'excite lui-même à chanter; ce qui peut-être n'est pas à négliger pour un état si plein de fatigue et de misères.

J'ai fait deux petits airs de la plus grande simplicité; l'un en mineur pour le fifre, l'autre en majeur pour la musique. Ces deux airs doivent se succéder alternativement, sans interruption de la mesure; mais, pour laisser plus de repos aux musiciens et plus de temps aux tambours, l'air du fifre sera répété au moins deux fois de suite avant que la musique reprenne le sien. Le fifre doit être seul parmi les tambours qui sont proche des ins-

trumens, et il doit y avoir parmi les instrumens un seul tambour qui reprenne doucement la batterie sous la musique, de manière qu'il la guide et ne la couvre pas. Au moyen de ce tambour, on ôterait cette ferraille de cimbales qui fait un très-mauvais effet.

Il serait à désirer que les tambours fussent accordés sur la tonique *sol*, et que celui de la musique fût accordé sur la dominante *re*. Alors l'alternation de la batterie ferait un effet plus agréable, et la musique en sortirait mieux. Pour le fifre, il doit nécessairement être d'accord avec les autres instrumens.

L'auteur de ces petits airs ne présume pas qu'une musique aussi simple puisse être goûtée, quoique sa passion pour cet art l'engage à les proposer : si néanmoins on en voulait faire l'essai, il avertit que cet essai ne doit pas être fait en place comme celui d'une symphonie ordinaire, mais en marchant, et dans la disposition qu'il vient de marquer. Ce n'est même qu'après une assez longue suite d'alternations qu'on peut juger si la marche est bien faite et produit bien son effet.

AIRS

POUR ÊTRE JOUÉS LA TROUPE MARCHANT.

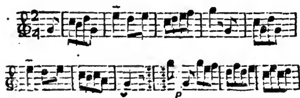
Savoir : le mineur, par un seul fifre, avec le corps des tambours accordés, s'il se peut, au *sol;*

Et le majeur, alternativement par la musique avec un seul tambour, battant à demi, et accordé, s'il se peut, au *re*. On aura soin que, dans les alternations du fifre et de la musique, la mesure ne s'interrompe jamais.
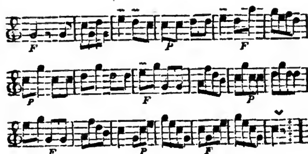
Nota. Les airs sont faits de manière à pouvoir être un peu pressés ou ralentis sans les défigurer, selon qu'on veut marcher plus ou moins vite; mais leur meilleur effet sera sur un mouvement modéré, et sans trop presser le pas.

AIR DE CLOCHES (*).

J'ai fait cet air en passant sur le Pont-Neuf, impatienté d'y voir mettre en carillon des airs qui semblent choisis exprès pour y mal aller. L'espèce de perfection qu'on a mise à l'exécution ne sert qu'à mieux faire sentir combien ceux qui choisissent ces airs connaissent peu le caractère convenable au sot instrument qu'ils emploient. Si l'on faisait des airs pour des guimbardes, il faudrait leur donner un caractère convenable à la guimbarde. Mais en France on se plaît à dénaturer le caractère de chaque instrument. Aussi chacun peut entendre à quels abominables charivaris ils donnent le nom de musique.



(*) Cet air et la note qui le précède sont extraits du Recueil gravé et publié après la mort de Rousseau, sous le titre de Con-



Je ne saurais faire entendre, en termes de carillonneur, quelle sorte d'ornement il faut donner aux notes marquées ~ et v; mais chacun sent qu'il en faut un sensible, mais très-peu chargé.

---

solations des misères de ma vie. Voyez la *Notice* sur ses OEuvres musicales en tête du présent volume. — On trouve dans le Dictionnaire de musique, au mot *Carillon*, un autre exemple de carillon composé selon les règles établies par lui-même pour les airs de cette espèce.

LETTRE
A M. GRIMM,

AU SUJET DES REMARQUES AJOUTÉES A SA LETTRE SUR OMPHALE.

Picas quis docuit verba nostra conari ? (*)

Je vous félicite, monsieur, de votre nouvelle gloire. Vous voilà en possession d'un honneur qu'Homère et Platon n'ont eu que long-temps après leur mort, et dont Boileau seul avait joui de son vivant parmi nous : vous avez un commen-

(*) PERS. prolog. v. 10. — Cette Lettre, imprimée sans nom d'auteur en 1752 (in-8° de 29 pages), est certainement de Rousseau. L'abbé de La Porte a publié un extrait de cette Lettre dans le tome II de son édition des OEuvres complètes de Rousseau, faite en 1764; et ce morceau lui avait été fourni par Rousseau lui-même, comme le prouve un passage d'une de ses Lettres à Panckoucke, du 25 mai 1764. Ce même extrait a été reproduit dans le tome Ier de l'édition des OEuvres complètes de Rousseau, faite à Amsterdam en 1776. Voici quelle en fut l'occasion : L'opéra d'*Omphale*, paroles de La Motte, musique de Destouches, représenté avec succès en 1701, fut repris en 1721, puis en 1733, puis pour la troisième fois en janvier 1752. C'est à l'occasion de cette reprise nouvelle que Grimm publia une brochure intitulée *Lettre sur Omphale*, in-8°, dans laquelle il fit une critique amère de la musique d'*Omphale*; et se récriant contre un succès si peu mérité, il saisit cette occasion pour faire l'éloge de la musique italienne. A cette Lettre, qui commença la querelle des deux musiques, et qui fit sensation, on répondit aussitôt par une autre brochure intitulée *Remarques au sujet*

tateur. Les remarques sur votre lettre n'ont pas, il est vrai, le titre de commentaires; mais vous savez que les commentateurs suppriment les choses essentielles, et étendent celles qui n'en ont pas besoin; qu'ils ont la fureur d'interpréter tout ce qui est clair; que leurs explications sont toujours plus obscures que le texte, et qu'il n'y a sorte de choses qu'ils n'aperçoivent dans leur auteur, excepté les grâces et la finesse.

Or, les remarques ne disent pas un mot d'Omphale, qui est le sujet de votre lettre : en revanche, elles s'étendent fort au long sur vos digressions un peu longues. Vous avez parlé du récitatif, et les remarques en font un sermon dont vos paroles sont le texte. Le récitatif français est lent; *pre-*

---

de la Lettre de M. Grimm sur Omphale, in-8°; et c'est ce qui donna lieu à la Lettre de Rousseau, *au sujet des Remarques.*

Il est à observer que c'est le seul ouvrage de notre auteur qu'il ait publié sous le voile de l'anonyme, et le motif en paraîtra sensible après l'avoir lu. En opposition à Grimm, qui, dans sa Lettre, fait un éloge magnifique de quelques ouvrages de Rameau, jusque-là qu'il appelle *divin* son *Pygmalion*, et qualifie cet opéra de *chef-d'œuvre de l'art*. Rousseau s'exprime sur le talent de ce compositeur avec autant de franchise que de liberté. Son jugement, équitable sans doute, n'en est pas moins très-sévère; et Rousseau, qui déjà avait tant à se plaindre de Rameau, devait craindre, en se nommant, que ce jugement ne parût dicté par un sentiment d'animosité personnelle. De plus, faisant alors répéter à l'Opéra son *Devin du village*, qu'on devait représenter à la cour, il n'avait garde d'exciter encore davantage la haine d'un homme qui avait tant de moyens de lui nuire.

mier point. Le récitatif français est monotone; *second point.* On a soin de suppléer à la définition qu'on prétend que vous deviez donner du récitatif italien. Après cela on définit le *récitatif ou la mélopée* des anciens. On définira bientôt l'ariette; et que ne définit-on point?

Grand commentaire sur ce que vous voudriez défendre à certaines gens d'écouter la musique des Pergolèse, des Buranelli, des Adolfati; lequel commentaire prouve très-méthodiquement que vous avez raison de dire qu'on ne doit rien conclure contre le récitatif italien, de ce qu'il n'est pas écouté à l'Opéra.

Autre grand commentaire sur l'ariette, inventée à Bologne par le fameux Bernachi, mais mise en usage par d'autres, attendu que le fameux Bernachi n'était point compositeur, mais chanteur célèbre.

Second commentaire sur l'art d'écouter, que le commentateur prend pour l'art d'ouvrir les oreilles. Sur quoi il se plaint très-spirituellement de ce qu'on néglige l'art de comprendre.

Commentaire sur ce que vous avez dit de l'abus du geste : mais ici le commentateur prend la liberté de n'être pas de votre avis, parce que le geste est essentiel à la musique de Lulli.

Item, grand commentaire sur votre sensibilité pour les beaux-arts et pour les talens en tout genre. Vous avez élevé un temple au dieu du goût et des talens. Il faut en croire le commentateur

quand il nous déclare que vos dieux ne sont point les siens. En le disant il l'a prouvé, et il peut bien être sûr qu'on ne le soupçonnera jamais de cette idolâtrie.

Passons à la clarté des interprétations : le commentateur, qui a la charité de suppléer aux définitions qu'il assure que vous avez eu tort d'omettre, vous dicte celle-ci pour le récitatif italien. *Le récitatif italien, ferme dans sa marche, donne à chaque sentiment le temps à l'orchestre de lui faciliter ses transitions de tons, et par ce moyen évite les cadences finales, et ne connaît de repos qu'à la fin du récit. L'orchestre n'obscurcit point la déclamation de l'acteur par un tas d'accords, mais à chaque différentes expressions* (1) *il lui confirme le même sentiment par une nouvelle façon de l'exprimer. Voilà ce qui le rend susceptible de variété.* Pour vous dire franchement mon avis sur une définition si claire, je pense que l'auteur aura entendu par hasard quelque récitatif italien, coupé de ritournelles et de traits de symphonie, et il aura bonnement pris cela pour le caractère général du récitatif; ce qu'il y a de bien assuré dans tout ceci, c'est que l'auteur de cette définition, quel qu'il soit, n'a jamais su la musique.

Mais une autre définition qu'il faut entendre

(1) C'est ainsi que, dans les *Remarques*, ces mots sont en effet écrits.

par curiosité, c'est celle de l'ariette. Je vais la transcrire bien exactement. *Le fameux Bernachi a placé le mineur entre deux majeurs, et a fait répéter le premier et principal motif de chant par différentes transitions de tons, afin que l'oreille saisisse mieux, par cette répétition, le caractère des pensées de la musique.* Vous riez : patience, vous n'êtes pas au bout; il faut encore, s'il vous plaît, essuyer la note. *Ce que j'ai dit mineur, n'est souvent que corrélation de ton. C'est à l'habileté du compositeur de chercher la corrélation relative au sujet, et qui entre le mieux dans le majeur. Le mineur ou corrélation change toujours de mouvement, c'est-à-dire que si le majeur est C, le mineur sera $\frac{3}{4}$ lent, et reprend le majeur C; c'est ce qui fait l'ombre au tableau.* Ne faisons point l'injure à l'auteur de croire qu'il ait tiré tout ce galimatias de sa tête. Je pense entrevoir ici la vérité. Ces passages auront été transcrits de quelque vieux livre italien, et traduits tant bien que mal par quelqu'un qui n'entendait rien du tout à la musique, et pas grand'chose à l'italien.

Je consens à vous faire grâce de la suite, à condition que vous conviendrez que les remarques sont de vrais commentaires. Jamais les Lexicocrassus et tous les savans en *us* n'en eurent le caractère mieux marqué. Ainsi je suppose la preuve faite.

J'ignore parfaitement qui est le commentateur,

mais je ne le crois pas mal avec vous; car, selon moi, ce n'est pas sans quelque finesse à sa manière qu'il affecte de relever tant de jolis endroits de votre lettre. C'est une espèce de compère qui répète les sentences de Polichinelle, et qui ne feint de s'en moquer que pour les faire mieux entendre aux spectateurs. Je sais bien que vous n'avez pas l'air de Polichinelle, mais pour le compère, je vous le dis encore, je le soupçonne d'être de vos amis.

Permettez donc que je m'adresse à vous pour lui faire passer quelques avis dont je m'imagine qu'il doit faire usage, avant que d'insérer son commentaire dans votre lettre. Comme je pourrais bien, par contagion, m'appesantir un peu sur les remarques, pour éviter du moins la monotonie, je donnerai différens noms à leur auteur. Quand il prendra la peine d'expliquer au long pourquoi il vous fait l'honneur d'être de votre avis, je l'appellerai *le commentateur*. Quand il fera semblant de vous réfuter, ce sera *le compère*, et ce sera *le critique* toutes les fois qu'il aura raison; mais je serai contraint d'être un peu sobre sur l'usage de ce dernier nom.

Qu'un commentateur soit obscur, diffus, languissant, c'est le droit du métier; mais il y a pourtant un certain point qu'il ne doit pas excéder. On ne saurait permettre à Matanasius même de citer, à propos de l'ariette, et Mainard qui s'aperçut le premier que le troisième vers devait avoir

un sens fini ou repos dans la stance; et la *Sophonisbe* du Trissino, modèle des trois unités; et Maigret qui le premier introduisit cette règle des trois unités dans la tragédie, et qui par conséquent en instruisit Sophocle, Euripide et Sénèque; et le fameux Bernachi dont ni vous, ni moi, ni bien d'autres, n'avons entendu parler; ce qui ne doit pourtant pas vous surprendre; il y a comme cela tant de ces gens fameux que personne ne connaît, et qui passent leur vie à se célébrer les uns les autres, sans se faire connaître davantage! Quoi qu'il en soit, voilà les raisons claires pourquoi l'ariette italienne n'est point réduite à folâtrer éternellement comme la française autour d'un *lance, vole, chaîne, ramage*, raisons que le compère vous reproche de n'avoir pas dites, et qu'il a la bonté de dire à votre place.

Le compère prétend que parce que le genre bouffon est connu en Italie, il n'est pas vrai que M. Rameau en soit le créateur en France : cela est extrêmement plaisant; car s'il n'eût point existé de genre bouffon en Italie, il eût été fort ridicule de dire que M. Rameau en avait créé un *en France*. Je n'examine point si le genre bouffon existe réellement dans la musique française. Ce que je sais très-bien, c'est qu'il doit nécessairement être autre que le genre bouffon de la musique italienne : une oie grasse ne vole point comme une hirondelle. A l'égard de la musique de Platée, que le critique vous reproche d'avoir traitée de sublime,

appelez-la divine, s'il l'aime mieux, mais ne vous repentez jamais de l'avoir regardée comme le chef-d'œuvre de M. Rameau, et le plus excellent morceau de musique qui jusqu'ici ait été entendu sur notre théâtre. Il faudra, je l'avoue, vous passer de l'approbation de tous ceux qui n'ont point d'autres moyens pour apprécier un ouvrage que de compter les voix qui l'ont applaudi; mais vous n'en êtes pas à prendre votre parti sur cela.

Je voudrais demander à ce grand homme, qui prend la peine d'assigner les bornes du sublime, quelle épithète il donnerait à la première scène du Tartufe, surtout aux deux derniers vers.

> Allons, gaupe, marchons, etc.

et à ces autres vers de la même pièce,

> C'en est fait, je renonce à tous les gens de bien, etc.

Priez-le de vouloir décider si c'est là du sublime ou non. On lui en pourrait demander autant de la musique de la *Serva Padrona;* mais il n'en a peut-être jamais entendu parler.

Le compère, qui prend la liberté de vous dire qu'Adolfati est mal placé dans votre citation de Pergolèse et de Buranello, trouvera bon que nous prenions la liberté de lui demander des raisons, ou du moins des raisonnemens, à lui qui ne veut passer aux autres que des propositions démontrées. Il peut n'avoir aucune connaissance des chefs-d'œuvre de cet auteur : mais l'ignorance

n'excuse point un homme d'avoir mal dit, elle l'oblige seulement à se taire, surtout quand il est question de condamner publiquement un auteur vivant dont la carrière n'est que commencée. Il est vrai que cet Adolfati, qui n'a pas l'honneur d'agréer au compère, méprise très-cordialement les musiciens français, mais il faut un peu le lui pardonner; le pauvre diable a passé par le bec de l'oie.

Il fallait absolument substituer Hasse à la place d'Adolfati, et cela par quatre raisons sans réplique : l'une, que Hasse est votre compatriote; l'autre, qu'à l'âge de quarante-huit ans il avait fait cinquante-quatre opéras; la troisième, qu'il est le seul étranger dont les Italiens exécutent la musique.

O le méchant Boileau de n'avoir pas encensé M. de Scudéri, M. le gouverneur de Notre-Dame-de-la-Garde, qui était son compatriote et son contemporain, qui faisait tant de livres, et qui enchantait tant d'honnêtes lecteurs! Et ce coupable philosophe, qui a osé admirer ses compatriotes, n'aurait-il point par malheur oublié le compère? Aussi n'a-t-il pas l'honneur d'être son philosophe, mais le vôtre; et je me serais bien douté que vous n'aviez pas tous deux les mêmes philosophes non plus que les mêmes dieux. Hasse est le seul étranger dont les Italiens adoptent la musique. Le compère, en citant Terradeglias, a donc oublié qu'il est espagnol. Hasse est admiré

par les Italiens; les Italiens admirent bien l'Arioste (1).

Et la quatrième raison? demandera le compère. Il sera bien fâché de l'avoir oubliée. C'est que votre nom commençant par un G, et ceux de Hasse et de Haendel par un H, la proximité des lettres initiales était pour vous une obligation de nommer ces deux auteurs. Je vous demande pardon d'avoir fourni cette arme contre vous; mais, à l'imitation du commentateur, je me réserve aussi le droit d'être quelquefois compère.

Le commentateur s'étend sur l'éloge de Pagin et de son illustre maître, et nous y applaudissons vous et moi de très-bon cœur. Il voudrait que vous eussiez dit jusqu'à quel point la nation, ingrate envers un talent si sublime, a osé l'humilier publiquement. Il fallait dire, *s'humilier publiquement.* Midas n'humilia point Apollon, et un cygne peut être hué par des oies sans être humilié.

Je veux être équitable, monsieur, et je ne suis pas moins prêt à donner à l'auteur des remarques les éloges qui lui sont dus, qu'à lui proposer mes doutes. Par exemple, vous avez dit que le goût

(1) Je ne prétends point ici dire du mal de Hasse, qui réellement a beaucoup de mérite, de talent, et une fécondité prodigieuse, quoique très-éloigné, selon moi, d'être l'égal de Pergolèse. J'examine seulement les raisons sur lesquelles le compère s'ingère de prescrire à M. Grimm les auteurs qu'il doit nommer et ceux qu'il doit rejeter. Lequel des deux est le plus répréhensible, celui qui ne dit rien de Hasse, ou celui qui parle mal d'Adolfati?

des arts était général en France, et il l'est beaucoup trop assurément. L'imbécile multitude des prétendus connaisseurs sans lumières engendre l'avide et méprisable multitude des artistes sans talent, et le génie demeure étouffé dans la foule des sots. Vous avez dit encore qu'en fait de goût la cour donne à la nation des modes, et les philosophes des lois. Le compère vous répond à cela par les magots de la Chine. Les vases *de fragile porcelaine*, les papiers des Indes, les estampes enluminées; voilà, selon lui, les lois données par les philosophes : quant aux modes que nous tenons de la cour, il n'en parle point. Vous dites que les philosophes donnent insensiblement du goût aux peuples, c'est-à-dire du discernement pour les talens, et de l'admiration pour ceux qui les possèdent. Le compère vous répond que la philosophie n'inspire pas les talens, et vous avertit gravement de ne pas confondre le goût avec la sécheresse du calcul. Ma foi, je le dis de très-bon cœur, le compère me paraît un homme admirable.

Laissez dire le compère ; ne doutez pas qu'en effet nous ne soyons redevables aux philosophes de ces lumières agréables qui commencent à nous éclairer, et croyez que si la philosophie ne fait pas les grands artistes, l'argent les fait encore moins. Heureuse l'Italie, dont les habitans ont reçu de la nature ce goût exquis qui les rend sensibles aux charmes des beaux-arts! Plus heureuse la France d'acquérir ce même goût à force d'études et de

connaissances, et de devoir à l'art de penser l'art plus précieux de sentir! La philosophie, je le sais, n'engendre point le génie; mais si elle apprend aux nations à le connaître et à l'aimer, c'est lui donner un nouvel être non moins rare et non moins utile que celui qu'il tient de la nature.

Il assure qu'il n'y a point en Europe de nation plus attentive au spectacle que la française, et il convient que Paris est la seule ville où l'on soit contraint de poser des gardes dans les spectacles pour contenir la criaillerie des juges de Corneille, de Racine, de Quinault. Il dit dans un endroit *que la musique n'a point reçu de nos jours d'augmentation en France du côté du goût;* et dans un autre, *que M. Rameau nous a enrichis de son propre goût.* Ce sont des raffinemens de l'art, monsieur, que ces contradictions-là; c'est un moyen sûr de ne pas manquer la vérité dans les choses dont on veut raisonner sans y rien entendre.

Vous avez fini votre lettre par un trait de la plus grande beauté, et vous ne devez pas douter que celui qu'il regarde n'en ait senti la force et le vrai; c'est à ces hommes-là, quand ils sont des hommes, qu'il appartient d'apprécier le sublime. N'oubliez pas, je vous prie, à ce sujet, un petit remercîment au compère; car dans cet endroit il s'est surpassé lui même.

C'est encore par un trait d'habileté, qui mérite quelque compliment, que le commentateur ne dit

pas un mot du sujet de votre lettre. Ces mystères sont pour lui lettres closes; croyez qu'il a eu de fort bonnes raisons pour n'en point parler. Vous nous avez appris, à tous tant que nous sommes, à faire l'analyse d'une pièce de musique; vous avez trouvé l'art d'exprimer les idées, les fautes, les contre-sens du musicien, en parodiant les paroles du poëte. Vous avez fait un choix exquis de pièces de comparaison, vous avez parlé des *duo*, de l'ariette, du récitatif, en homme de goût, qui entend la musique, et qui sait réfléchir; et fuyant également l'air bêtement suffisant et la fourbe et maligne hypocrisie des écrits à la mode, vous avez eu la difficile modestie de ne juger que sur des raisons, et le courage de prononcer avec fermeté. Je me contente d'exposer ces choses; peut-être ne seront-elles louées de personne, mais à coup sûr beaucoup de gens en profiteront.

Quant à moi, qui vous dis librement ce que je pense à charge et à décharge, et à qui vos écrits donnent le droit d'être difficile avec vous, je voudrais premièrement que vous eussiez choisi un autre texte qu'Omphale; cette misérable rapsodie n'était pas digne de vous occuper. Je voudrais encore que vous eussiez mieux fait sentir la différence qui caractérise les deux récitatifs, et la raison décisive qui assure la supériorité au récitatif italien : savoir le rapport plus grand de celui-ci à la déclamation italienne que du récitatif français à la déclamation française. Proprement les Fran-

çais n'ont point de vrai récitatif; ce qu'ils appellent ainsi n'est qu'une espèce de chant mêlé de cris, leurs airs ne sont à leur tour qu'une espèce de récitatif mêlé de chant et de cris; tout cela se confond, on ne sait ce que c'est que tout cela. Je crois pouvoir défier tout homme d'assigner dans la musique française aucune différence précise qui distingue ce qu'ils appellent récitatif de ce qu'ils appellent air. Car je ne pense pas que personne ose alléguer la mesure : la preuve qu'il n'y en a point dans la musique française, c'est qu'il y faut toujours quelqu'un pour marquer la mesure. Combien d'étrangers ce maudit bâton ne fait-il pas déserter de notre Opéra!

En remarquant très-bien la grande supériorité de l'ariette italienne, par la force et la variété des passions et des tableaux, vous auriez dû peut-être relever un ridicule contre-sens qu'on y trouve souvent, et qui est la seule chose que les musiciens français en ont fidèlement copiée : c'est que les paroles roulant ordinairement sur une comparaison, dont la première partie de l'ariette fait le premier membre, et la seconde le second, quand le musicien reprend le rondeau pour finir sur la première partie, il nous offre un sens tout semblable à celui d'un discours exactement ponctué, qui finirait par une virgule.

Mais revenons au pauvre compère qui se morfond peut-être à écouter, et ne point entendre.

Le critique vous a donné un avis dont je vous

conseille de faire votre profit ; c'est d'être sobre sur les louanges dans un pays où elles sont si fort à la mode : déchirer ou encenser, voilà le partage des âmes basses. Soyez toujours prêt à rendre avec plaisir justice au mérite ; c'en est assez pour vous, et c'en serait beaucoup trop pour un homme ordinaire. Je ne vous dirai pas : Ne flattez jamais personne ; si je vous en croyais capable je ne vous dirais rien : mais je vous dirai de très-bon cœur : Vous méprisez trop les éloges pour qu'il vous soit permis d'en inquiéter les gens dignes de votre estime. Quant au critique, on peut croire, en lisant ses remarques, que son prétendu détachement des louanges pourrait bien être un tour d'adresse pour tâcher de donner quelque valeur aux siennes, c'est-à-dire à celles qu'il donne, et l'on y voit du moins très-clairement qu'il n'est pas homme à s'en faire faute dans le besoin.

Le compère ne me paraît pas extrêmement content de votre temple, et comme il ne saurait le voir que par dehors, il n'y a pas grand mal à cela ; mais le critique vous y reproche des groupes singuliers, et je vous avoue que je suis de son avis. Je sais bien que cette singularité qu'il aura prise pour une maladresse est un arrangement très-méthodique et l'effet d'un système raisonné : mais c'est le système propre que je condamne. Vous admirez tous les talens, et c'est tant mieux pour eux et pour vous ; mais vous les admirez tous également, et voilà ce que je ne puis vous passer. Vous

prétendez qu'ils ont tous la même origine, et que le génie qui les engendre les ennoblit également. Mais les génies eux-mêmes, direz-vous qu'ils sont tous égaux? Il n'est pas temps d'entrer ici dans une longue dissertation à ce sujet; je voudrais au moins vous faire convenir qu'il y a bien des différences dans les parties requises, dans les difficultés à surmonter, et que le génie étroit qui fait un fort bel *adagio* est bien loin du puissant génie qui ose expliquer l'univers.

J'aime la musique peut-être autant que vous, mais je n'en aime pas moins le mot de Philippe qui faisait honte à son fils de chanter si bien; il ne lui eût pas fait honte d'être aussi savant que son maître. Vous citerez peut-être un roi qui joue de la flûte, et je vous répondrai que ce n'est pas sans peine qu'il s'est acquis le droit d'en jouer.

Donnez-moi seulement du goût et des organes je vais danser comme Dupré, ou chanter comme Jelyotte. Joignez au goût de la science et de l'imagination, je ferai un opéra comme Rameau. Pour composer un roman passable, il faut encore une grande connaissance du cœur humain et des extravagances de l'amour. La dialectique, et c'est un talent comme les autres, est nécessaire avec tout cela pour dialoguer une bonne tragédie : ce ne sera point encore assez pour faire un livre de philosophie, si vous n'avez un esprit juste, élevé, pénétrant, et exercé à la méditation. Le bon général doit être robuste, courageux prudent,

ferme, éloquent, prévoyant, et fertile en ressources. Enfin, toutes ces qualités, je dis toutes sans exception, et par-dessus toutes encore, une âme grande et sublime, maîtresse de ses passions, et une inouïe excellence de vertu; voilà les talens que celui qui gouverne un peuple est obligé d'avoir. Les talens ne sont donc pas égaux par leur nature; ils le sont beaucoup moins encore par leur objet. Tous les autres sont bons pour amuser, gâter ou désoler les hommes. Ce dernier seul est fait pour les rendre heureux. Cela décide la question, ce me semble.

Le critique vous avertit encore de ne point vous montrer partial, et il vous dit cela au sujet de Rameau. C'est un autre avis très-sage dont je le remercie pour vous. Ce sera aussi le sujet du dernier article de ma lettre; car je me fais un vrai plaisir de commenter votre commentateur.

Je voudrais d'abord tâcher de fixer à peu près l'idée qu'un homme raisonnable et impartial doit avoir des ouvrages de M. Rameau; car je compte pour rien les clabauderies des cabales pour et contre. Quant à moi, j'en pourrais mal juger par défaut de lumières; mais si la raison ne se trouve pas dans ce que j'en dirai, l'impartialité s'y trouvera sûrement, et ce sera toujours avoir fait le plus difficile.

Les ouvrages théoriques de M. Rameau ont ceci de fort singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus, et ils le seront bien moins

désormais, depuis qu'un philosophe (1) a pris la peine d'écrire le sommaire de la doctrine de cet auteur. Il est bien sûr que cet abrégé anéantira les originaux, et avec un tel dédommagement on n'aura aucun sujet de les regretter. Ces différens ouvrages ne renferment rien de neuf ni d'utile, que le principe, de la basse fondamentale (2) : mais ce n'est pas peu de chose que d'avoir donné un principe, fût-il même arbitraire, à un art qui semblait n'en point avoir, et d'en avoir tellement facilité les règles, que l'étude de la composition, qui était autrefois une affaire de vingt années, est à présent celle de quelque mois. Les musiciens ont saisi avidement la découverte de M. Rameau, en affectant de la dédaigner. Les élèves se sont multipliés avec une rapidité étonnante; on n'a vu de tous côtés que de petits compositeurs de deux jours, la plupart sans talent, qui faisaient les docteurs aux dépens de leur maître; et les services très-réels, très-grands et très-solides, que M. Rameau a rendus à la musique, ont en même temps amené cet inconvénient, que la France s'est trouvée inondée de mauvaise musique et de mauvais musiciens, parce que chacun croyant connaître toutes les finesses de l'art dès qu'il en a su les élémens, tous se sont mêlés de faire de l'harmonie,

(1) M. d'Alembert.

(2) Ce n'est point par oubli que je ne dis rien ici du prétendu principe physique de l'harmonie.

avant que l'oreille et l'expérience leur eussent appris à discerner la bonne.

A l'égard des opéras de M. Rameau, on leur a d'abord cette obligation, d'avoir les premiers élevé le théâtre de l'Opéra au-dessus des tréteaux du Pont-Neuf. Il a franchi hardiment le petit cercle de très-petite musique autour duquel nos petit musiciens tournaient sans cesse depuis la mort du grand Lulli; de sorte que quand on serait assez injuste pour refuser des talens supérieurs à M. Rameau, on ne pourrait au moins disconvenir qu'il ne leur ait en quelque sorte ouvert la carrière, et qu'il n'ait mis les musiciens qui viendront après lui à portée de déployer impunément les leurs; ce qui assurément n'était pas une entreprise aisée. Il a senti les épines; ses successeurs cueilleront les roses.

On l'accuse assez légèrement, ce me semble, de n'avoir travaillé que sur de mauvaises paroles; d'ailleurs, pour que ce reproche eût le sens commun, il faudrait montrer qu'il a été à portée d'en choisir de bonnes. Aimerait-on mieux qu'il n'eût rien fait du tout? Un reproche plus juste est de n'avoir pas toujours entendu celles dont il s'est chargé, d'avoir souvent mal saisi les idées du poëte, ou de n'en avoir pas substitué de plus convenables, et d'avoir fait beaucoup de contre-sens. Ce n'est pas sa faute s'il a travaillé sur de mauvaises paroles, mais on peut douter s'il en eût fait valoir de meilleures. Il est certainement, du côté

de l'esprit et de l'intelligence, fort au-dessous de Lulli, quoiqu'il lui soit presque toujours supérieur du côté de l'expression. M. Rameau n'eût pas plus fait le monologue de Roland (1), que Lulli celui de Dardanus.

Il faut reconnaître dans M. Rameau un très-grand talent, beaucoup de feu, une tête bien sonnante, une grande connaissance des renversemens harmoniques et de toutes les choses d'effet; beaucoup d'art pour s'approprier, dénaturer, orner, embellir les idées d'autrui, et retourner les siennes; assez peu de facilité pour en inventer de nouvelles; plus d'habileté que de fécondité, plus de savoir que de génie, ou du moins un génie étouffé par trop de savoir; mais toujours de la force et de l'élégance, et très-souvent du beau chant.

Son récitatif est moins naturel, mais beaucoup plus varié que celui de Lulli; admirable dans un petit nombre de scènes, mauvais presque partout ailleurs : ce qui est peut-être autant la faute du genre que la sienne; car c'est souvent pour avoir trop voulu s'asservir à la déclamation qu'il a rendu son chant baroque et ses transitions dures. S'il eût eu la force d'imaginer le vrai récitatif, et de le faire passer chez cette troupe moutonnière, je crois qu'il y eût pu exceller.

Il est le premier qui ait fait des symphonies et des accompagnemens travaillés, et il en a abusé.

(1) Acte IV, scène II.

L'orchestre de l'Opéra ressemblait, avant lui, à une troupe de quinze-vingts attaquée de paralysie. Il les a un peu dégourdis. Ils assurent qu'ils ont actuellement de l'exécution; mais je dis, moi, que ces gens-là n'auront jamais ni goût ni âme. Ce n'est encore rien d'être ensemble, de jouer fort ou doux, et de bien suivre un acteur. Renforcer, adoucir, appuyer, dérober des sons, selon que le bon goût ou l'expression l'exigent; prendre l'esprit d'un accompagnement, faire valoir et soutenir des voix, c'est l'art de tous les orchestres du monde, excepté celui de notre Opéra.

Je dis que M. Rameau a abusé de cet orchestre tel quel. Il a rendu ses accompagnemens si confus, si chargés, si fréquens, que la tête a peine à tenir au tintamarre continuel de divers instrumens pendant l'exécution de ces opéras, qu'on aurait tant de plaisir à entendre s'ils étourdissaient un peu moins les oreilles. Cela fait que l'orchestre, à force d'être sans cesse en jeu, ne saisit, ne frappe jamais, et manque presque toujours son effet.

Il faut qu'après une scène de récitatif un coup d'archet inattendu réveille le spectateur le plus distrait, et le force d'être attentif aux images que l'auteur va lui présenter, ou de se prêter aux sentimens qu'il veut exciter en lui. Voilà ce qu'un orchestre ne fera point, quand il ne cesse de racler.

Une autre raison plus forte contre les accom-

pagnemens trop travaillés, c'est qu'ils font tout le contraire de ce qu'ils devraient faire. Au lieu de fixer plus agréablement l'attention du spectateur, ils la détruisent en la partageant. Avant qu'on me persuade que c'est une belle chose que trois ou quatre desseins entassés l'un sur l'autre par trois ou quatre espèces d'instrumens, il faudra qu'on me prouve que trois ou quatre actions sont nécessaires dans une comédie. Toutes ces belles finesses de l'art, ces imitations, ces doubles desseins, ces basses contraintes, ces contrefugues, ne sont que des monstres difformes, des monumens du mauvais goût, qu'il faut reléguer dans les cloîtres comme dans leur dernier asile.

Pour revenir à M. Rameau, et finir cette digression, je pense que personne n'a mieux que lui saisi l'esprit des détails, personne n'a mieux su l'art des contrastes; mais en même temps personne n'a moins su donner à ses opéras cette unité si savante et si désirée; et il est peut-être le seul au monde qui n'ait pu venir à bout de faire un bon ouvrage de plusieurs beaux morceaux fort bien arrangés.

Et ungues
Exprimet, et molles imitabitur ære capillos;
Infelix operis summâ, quia ponere totum
Nesciet.

Hor., de Art. poet, v. 32.

Voilà, monsieur, ce que je pense des ouvrages

du célèbre M. Rameau, auquel il faudrait que la nation rendît bien des honneurs pour lui accorder ce qu'elle lui doit. Je sais fort bien que ce jugement ne contentera ni ses partisans ni ses ennemis : aussi n'ai-je voulu que le rendre équitable, et je vous le propose non comme la règle du vôtre, mais comme un exemple de la sincérité avec laquelle il convient qu'un honnête homme parle des grands talens qu'il admire, et qu'il ne croit pas sans défaut.

J'approuve votre goût pour tout ce qui porte l'empreinte du génie; mais si vous en croyez l'avis d'un homme sincère et qui a quelque expérience, pour l'honneur des arts et la pureté de vos plaisirs, tenez-vous-en à l'admiration des ouvrages et ne désirez jamais d'en connaître les auteurs. Vous vivrez dans des sociétés où vous ne trouverez que cabales et enthousiastes, et dont tous les membres savent déjà très-décidément s'ils trouveront bons ou mauvais des ouvrages qui sont encore à faire : garantissez-vous de tout ce vil fanatisme comme d'un vice fatal au jugement et capable même de souiller le cœur à la longue. Que votre esprit reste toujours aussi libre que votre âme; souvenez-vous des justes railleries de Platon sur cet acteur que les vers d'un seul poëte mettaient hors de lui, et qui n'était que glace à la lecture de tous les autres; et sachez qu'il n'y a point d'homme au monde, quelque génie qu'il puisse avoir, qui soit en droit d'asservir votre raison, pas même M. de

Voltaire, le maître dans l'art d'écrire de tous les hommes vivans. En un mot, je veux vous voir parcourant la Henriade, quand le cœur vous palpitera et que vous vous sentirez touché, transporté d'admiration, oser vous écrier en versant des larmes : Non, grand homme, vous n'êtes point encore le rival d'Homère.

Pardonnez-moi, monsieur, un zèle peut-être indiscret, mais dicté par l'estime que ceux de vos écrits que j'ai vus m'ont inspirée pour vous. Le public les a jugés et applaudis, et y a reconnu avec plaisir l'homme d'esprit et de goût; quant à moi, j'ai cru, avec beaucoup plus de plaisir encore, y reconnaître le vrai philosophe et l'ami des hommes. Continuez donc d'aimer et de cultiver des talens qui vous sont chers et dont vous faites un bon usage; mais n'oubliez pas pourtant de jeter de temps en temps sur tout cela le coup d'œil du sage, et de rire quelquefois de tous ces jeux d'enfans.

Je suis, etc.

LETTRE

A M. L'ABBÉ RAYNAL,

AU SUJET D'UN NOUVEAU MODE DE MUSIQUE INVENTÉ PAR M. BLAINVILLE (*).

Paris, le 30 mai 1754, au sortir du concert.

Vous êtes bien aise, monsieur, vous, le panégyriste et l'ami des arts, de la tentative de M. Blainville pour l'introduction d'un nouveau mode dans notre musique. Pour moi, comme mon sentiment là-dessus ne fait rien à l'affaire, je passe immédiatement au jugement que vous me demandez sur la découverte même.

Autant que j'ai pu saisir les idées de M. Blainville durant la rapidité de l'exécution du morceau que nous venons d'entendre, je trouve que le mode qu'il nous propose n'a que deux cordes principales, au lieu de trois qu'ont chacun des deux modes usités. L'une de ces deux cordes est la tonique, l'autre est la quarte au-dessus de cette

(*) Auteur d'un ouvrage intitulé : *L'Esprit de l'Art musical*, ou *Réflexions sur la musique et ses différentes parties*, par C. J. C. Blainville, in-8°. Genève, 1754. — Dans son *Dictionnaire de Musique*, au mot *Mode*, Rousseau donne une légère idée du nouveau mode dont il s'agit ici, et présente la formule de la gamme qui lui sert de base.

tonique; et cette quarte s'appellera, si l'on veut, *dominante*. L'auteur me paraît avoir eu de fort bonnes raisons pour préférer ici la quarte à la quinte; et celle de toutes ces raisons qui se présente la première, en parcourant sa gamme, est le danger de tomber dans les fausses relations.

Cette gamme est ordonnée de la manière suivante : il monte d'abord d'un semi-ton majeur de la tonique sur la seconde note, puis d'un ton sur la troisième; et montant encore d'un ton, il arrive à sa dominante, sur laquelle il établit le repos, ou, s'il m'est permis de parler ainsi, l'hémistiche du mode. Puis, recommençant sa marche un ton au-dessus de la dominante, il monte ensuite d'un semi-ton majeur, d'un ton, et encore d'un ton; et l'octave est parcourue selon cet ordre de notes, *mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi*. Il redescend de même sans aucune altération.

Si vous procédez diatoniquement, soit en montant, soit en descendant de la dominante d'un mode mineur à l'octave de cette dominante, sans dièses ni bémols accidentels, vous aurez précisément la gamme de M. Blainville : par où l'on l'on voit 1° que sa marche diatonique est directement opposée à la nôtre, où, partant de la tonique, on doit monter d'un ton ou descendre d'un semi-ton; 2° qu'il a fallu substituer une autre harmonie à l'accord sensible usité dans nos modes, et qui se trouve exclu du sien; 3° trouver, pour cette nouvelle gamme, des accompagnemens dif-

férens de ceux que l'on emploie dans la règle de l'octave ; 4° et par conséquent d'autres progressions de basse fondamentale que celles qui sont admises.

La gamme de son mode est précisément semblable au diagramme des Grecs; car si l'on commence par la corde *hypate* en montant, ou par la note en descendant, à parcourir diatoniquement deux tétracordes disjoints, on aura précisément la nouvelle gamme; c'est notre ancien mode plagal, qui subsiste encore dans le plain-chant. C'est proprement un mode mineur dont le diapason se prendrait non d'une tonique à son octave, en passant par la dominante, mais d'une dominante à son octave, en passant par la tonique; et, en effet, la tierce majeure que l'auteur est obligé de donner à sa finale, jointe à la manière d'y descendre par semi-ton, donne à cette tonique tout-à-fait l'air d'une dominante. Ainsi, si l'on pouvait, de ce côté-là, disputer à M. Blainville le mérite de l'invention, on ne pourrait du moins lui disputer celui d'avoir osé braver en quelque chose la bonne opinion que notre siècle a de soi-même, et son mépris pour tous les autres âges en matière de science et de goût.

Mais ce qui paraît appartenir incontestablement à M. Blainville, c'est l'harmonie qu'il affecte à un mode institué dans des temps où nous avons tout lieu de croire qu'on ne connaissait point l'harmonie, dans le sens que nous donnons aujour-

d'hui à ce mot. Personne ne lui disputera ni la science qui lui a suggéré de nouvelles progressions fondamentales, ni l'art avec lequel il l'a su mettre en œuvre pour ménager nos oreilles, bien plus délicates sur les choses nouvelles que sur les mauvaises choses.

Dès qu'on ne pourra plus lui reprocher de n'avoir pas trouvé ce qu'il nous propose, on lui reprochera de l'avoir trouvé. On conviendra que sa découverte est bonne s'il veut avouer qu'elle n'est pas de lui; s'il prouve qu'elle est de lui, on lui soutiendra qu'elle est mauvaise : et il ne sera pas le premier contre lequel les artistes auront argumenté de la sorte. On lui demandera sur quel fondement il prétend déroger aux lois établies, et en introduire d'autres de son autorité.

On lui reprochera de vouloir ramener à l'arbitraire les règles d'une science qu'on a fait tant d'efforts pour réduire en principes; d'enfreindre dans ses progressions la liaison harmonique, qui est la loi la plus générale et l'épreuve la plus sûre de toute bonne harmonie.

On lui demandera ce qu'il prétend substituer à l'accord sensible, dont son mode n'est nullement susceptible, pour annoncer les changemens de ton. Enfin on voudra savoir encore pourquoi, dans l'essai qu'il a donné au public, il a tellement entremêlé son mode avec les deux autres, qu'il

n'y a qu'un très-petit nombre de connaisseurs dont l'oreille exercée et attentive ait démêlé ce qui appartient en propre à son nouveau système.

Ses réponses, je crois les prévoir à peu près. Il trouvera aisément en sa faveur des analogies du moins aussi bonnes que celles dont nous avons la bonté de nous contenter. Selon lui, le mode mineur n'aura pas de meilleurs fondemens que le sien. Il nous soutiendra que l'oreille est notre premier maître d'harmonie, et que, pourvu que celui-là soit content, la raison doit se borner à chercher pourquoi il l'est, et non à lui prouver qu'il a tort de l'être ; qu'il ne cherche ni à introduire dans les choses l'arbitraire qui n'y est point, ni à dissimuler celui qu'il y trouve. Or, cet arbitraire est si constant, que, même dans la règle de l'octave, il y a une faute contre les règles; remarque qui ne sera pas, si l'on veut, de M. Blainville, mais que je prends sur mon compte.

Il dira encore que cette liaison harmonique qu'on lui objecte n'est rien moins qu'indispensable dans l'harmonie, et il ne sera pas embarrassé de le prouver.

Il s'excusera d'avoir entremêlé les trois modes, sur ce que nous sommes sans cesse dans le même cas avec les deux nôtres; sans compter que, par ce mélange adroit, il aura eu le plaisir, dirait Montaigne, de faire donner à nos modes des na-

sardes sur le nez du sien. Mais, quoi qu'il fasse, il faudra toujours qu'il ait tort, par deux raisons sans réplique : l'une, qu'il est inventeur; l'autre, qu'il a affaire à des musiciens.

Je suis, etc.

N. B. — Nous avons distrait de la Correspondance, pour les réunir ici, celles des Lettres de notre auteur purement relatives à la musique. Ces Lettres se réduisent à quatre.

LETTRE

A M. LESAGE père, de Genève.

Sumite materiam vestris, qui scribitis, æquam
Viribus.

Aux Eaux-vives (*), le 1er juillet au soir.

1. Le musicien qui, en 1720, disait que la musique la plus simple était la plus belle, tenait là,

(*) Les Eaux-vives sont à la porte de Genève; ainsi, la date de cette Lettre doit être celle d'un voyage que fit Rousseau dans cette ville en 1754.

Le Génevois auquel cette Lettre a été écrite est le père d'un savant illustre, *Georges-Louis* Le Sage, professeur de mathématiques, mort en 1803, et sur la vie et les écrits duquel M. P. Prévost a publié une *Notice* étendue et intéressante. (*Genève*, 1805, in-8°.) Le père de G. L. Lesage, mort en 1759, enseignait lui-même avec distinction les mathématiques et la physique, et a publié divers ouvrages dont M. Prévost a donné la liste dans la Notice dont nous venons de parler. C'est dans cette même Notice (page 481) qu'a été imprimée la Lettre de Rousseau au père Lesage que nous reproduisons ici, et qui paraît plutôt un fragment de lettre; car elle n'a point la forme épistolaire. La correspondance de Rousseau et ses autres ouvrages n'offrent d'ailleurs aucune autre trace des relations plus ou moins étroites qui ont pu exister entre le père Lesage et lui, sauf une Lettre à M. Moultou (du 4 juin 1763), terminée par ces mots : *Mille amitiés à M. Lesage.* Au surplus, le témoignage de M. Prévost, auteur de la Notice dont il s'agit, ne permet pas de douter de l'authenticité de cette Lettre ou fragment de Lettre, qu'il nous donne comme émané de Rousseau même, et qui est remarquable d'ailleurs sous plus d'un rapport.

ce me semble, un étrange propos. J'aimerais autant qu'il eût dit que le meilleur comédien est celui qui fait le moins de gestes et parle le plus posément. A l'égard des roulemens de Lulli, je conviens qu'ils sont plats et de mauvais goût.

2. Je suis fort surpris qu'on retrouve dans *le Devin du village* les mêmes roulemens que dans l'opéra de *Roland :* il faut que, n'y trouvant pas, moi, le moindre rapport, je m'aveugle étrangement sur ce point. Au reste, ce n'est pas une chose aisée de déterminer les cas où la musique comporte des roulemens, et ceux où elle n'en comporte point. Je me suis fait des règles pour distinguer ces cas, et j'ai soigneusement suivi ces règles dans la pratique. *Rem à me sæpé deliberatam et multùm agitatam requiris.*

2. Si la musique ne consiste qu'en de simples chansons, et ne plaît que par les sons physiques, il pourra arriver que des airs de province plairont autant ou plus que ceux de la cour : mais toutes les fois que la musique sera considérée comme un art d'imitation, ainsi que la poésie et la peinture, c'est à la ville, c'est à la cour, c'est partout où s'exercent aux arts agréables beaucoup d'hommes rassemblés, qu'on apprend à la cultiver. En général la meilleure musique est celle qui réunit le plaisir physique et le plaisir moral, c'est-à-dire l'agrément de l'oreille et l'intérêt du sentiment.

Alterius sic ;
Altera poscit opem res, et conjurat amicè.

4. Si Molière a consulté sa servante, c'est sans doute sur le *Médecin malgré lui*, sur les saillies de Nicole et la querelle de Sosie et de Cléanthis : mais à moins que la servante de Molière ne fût une personne fort extraordinaire, je parierais bien que ce grand homme ne la consultait pas sur le *Misanthrope*, ni sur le *Tartufe*, ni sur la belle scène d'Alcmène et d'Amphitryon. Les musiciens ne doivent consulter les ignorans qu'avec le même discernement, d'autant plus que l'imitation musicale est plus détournée, moins immédiate, et demande plus de finesse de sentiment pour être aperçue, que celle de la comédie.

5. Quoique les principes de la beauté théâtrale n'aient été portés, ni par les modernes, ni même par Aristote, au degré de clarté dont ils sont susceptibles, ils sont faciles à établir. Ces principes me paraissent se réduire à deux : savoir, l'imitation et l'intérêt, qui s'appliquent également à la musique. Je ne dirais pas, de peur d'obscurité, que le beau consiste dans l'imitation du vrai, mais dans le vrai de l'imitation; c'est là, ce me semble, le sens du vers d'Horace et de celui de Boileau. Que l'imitation ne doive s'exercer que sur des objets utiles, c'est un bon précepte de morale, mais non pas un règle poétique : car il y a de très-belles pièces dont le sujet ne peut être d'aucune utilité. Tel est l'*Œdipe* de Sophocle.

6. Les mathématiciens ont très-bien expliqué la partie de la musique qui est de leur compé-

tence, savoir le rapport des sons, d'où dépend aussi le plaisir physique de l'harmonie et du chant. Les philosophes, de leur côté, ont fait voir que la musique, prise pour un des beaux arts, a, comme eux, le principe de ses plus grands charmes dans celui de l'imitation.

7. Les musiciens ne sont point faits pour raisonner sur leur art : c'est à eux de trouver les choses, aux philosophes de les expliquer.

8. Quoique l'abbé Du Bos ait parlé de musique en homme qui n'y entendait rien, cela n'empêche pas qu'il n'y ait des règles pour juger d'une pièce de musique aussi bien que d'un poëme ou d'un tableau. Que dirait-on d'un homme qui prétendrait juger de *l'Iliade* d'Homère ou de la *Phèdre* de Racine, ou du *Déluge* du Poussin, comme d'une oille ou d'un jambon? Autant en ferait celui qui voudrait comparer les prestiges d'une musique ravissante, qui porte au cœur le trouble de toutes les passions et la volupté de tous les sentimens, avec la sensation grossière et purement physique du palais dans l'usage des alimens. Quelle différence pour les mouvemens de l'âme entre des hommes exercés et ceux qui ne le sont pas! Un Pergolèse, un Voltaire, un Titien, disposeront, pour ainsi dire, à leur gré des cœurs chez un peuple éclairé; mais le paysan, insensible aux chefs-d'œuvre de ces grands hommes, ne trouve rien de si beau que la *Bibliothèque bleue*, les enseignes à bière, et le branle de son village.

9. Je crois donc qu'on peu très-bien disputer de musique, et même assigner, relativement au langage, les qualités qu'elle doit avoir pour être bonne et pour plaire; car, quoi qu'on ne puisse expliquer les choses de goût qui ne sont que de pures sensations, le philosophe peut, sans témérité, entreprendre l'explication de celles qui modifient l'âme, et qui font partie du beau métaphysique. Je me garderai bien d'entrer dans la prétendue dispute de la musique simple et de la composée, jusqu'à ce que j'aie appris ce que signifient ces mots que je n'entends point. Je penserais, en attendant, que les sons et les mouvemens doivent être composés et modifiés par le musicien, comme les lignes et les couleurs par le peintre, selon les teintes et les nuances des objets qu'il veut rendre et des choses qu'il veut exprimer. Mais pour bien résoudre ces questions, qui ne laissent pas d'avoir leur difficulté,

> **Vacet oportet, Eutyche, à negotiis,**
> **Ut liber animus sentiat vim carminis.**

LETTRE

A M. PERDRIAU.

Paris, le 18 janvier 1756.

Je ne sais, monsieur, pourquoi je suis toujours si fort en arrière avec vous; car je m'occupe agréablement en vous écrivant. Mais ce n'est pas en cela seul que je m'aperçois combien le tempérament l'emporte souvent sur l'inclination, et l'habitude sur le plaisir même.

Je commence par ce qui m'a le plus touché dans votre lettre, après les témoignages d'amitié que vous m'y donnez, et qui me deviennent plus chers de jour en jour. C'est l'espèce de défiance où vous me paraissez être de vous-même à l'entrée de la nouvelle carrière qui se présente à vous. Je ne puis vous parler de vos études et de vos connaissances, parce que je ne suis rien moins que juge dans ces matières; mais j'oserai vous parler de l'instrument qui fait valoir tout cela, et dont je trouve que vous vous servez à merveille. Vous avez de la finesse dans l'esprit; c'est ce que j'ai remarqué chez beaucoup de nos compatriotes : mais vous y joignez le naturel, plus rare, qui lui donne des grâces. Je trouve dans toutes vos lettres une élégante simplicité qui va au cœur, rien de la sécheresse des lettres de pur bel esprit, et tout

l'agrément qui manque souvent à celles où le sentiment seul s'épanche avec un ami. J'ai trouvé la même chose dans votre conversation; et moi qui ne crains rien tant que les gens d'esprit, je me suis, sans y songer, attaché à vous par le tour du vôtre. Avec de telles dispositions, il ne faut point que vous vous embarrassiez des caprices de votre mémoire : vous aurez peu besoin de ses ressources pour figurer dans le monde littéraire. La lecture des anciens ne vous attachera point au fatras de l'érudition; vous y prendrez cet intérêt de l'âme, que la méthode et le compas ont chassé de nos écrits modernes. Si vous n'éclaircissez point quelque texte obscur, vous ferez sentir les vraies beautés de ceux qui s'entendent, et vous ferez dire à vos auditeurs qu'il vaut encore mieux imiter les anciens que les expliquer. Voilà, monsieur, ce que j'augure de vos talens, appliqués à l'étude des belles-lettres. Les inquiétudes que vous témoignez, et la manière dont vous les exprimez, m'apprennent que la seule faculté qui vous manque est le courage de mettre à profit celles que vous possédez. Il me serait fort doux, et il ne vous serait peut-être pas inutile en cette occasion, que la confiance que vous devez à ma sincérité vous en donnât un peu dans vos forces.

Je pense qu'il ne faut pas trop chercher de précision dans les mots *modus*, *numerus*, employés par Horace, non plus que dans tous les termes techniques qu'on trouve dans les poëtes. Le seul

endroit d'Horace, où il paraisse avoir choisi les termes propres, et qu'aussi les seuls ignorans entendent et expliquent, est le *sonante mistum*, etc., de la neuvième épode. Dans tout le reste il prend vaguement un instrument pour la musique, le nombre pour la poésie, etc.; et c'est faute d'avoir fait cette réflexion très-simple que tant de commentateurs se sont si ridiculement tourmentés sur tout cela.

Quant au sens précis des deux mots en question, c'est dans Boëce et Martianus Capella (1) qu'il faut le chercher; car ils sont, parmi les anciens, les seuls Latins dont les écrits sur la musique nous soient parvenus. Vous y trouverez que *numerus* est pris pour l'exécution du rhythme, c'est-à-dire, en fait de musique, pour la division régulière des temps et des valeurs. A l'égard du mot *modus*, il s'applique aux règles particulières de la mélodie, et surtout à celles qui constituent le mode ou le ton. Ainsi le mode, faisant sur les intervalles ou degrés des sons ce que faisait le nombre sur la durée des temps, la marche du chant, selon le premier sens, procédait *per acutum et grave*, et, selon le second, *per arsin et thesin*.

A propos de chant, j'oubliais depuis longtemps de vous parler d'une observation que j'ai faite sur celui des psaumes dans nos temples;

(1) On peut, si l'on veut, ajouter saint Augustin.

chant dont je loue beaucoup l'antique simplicité, mais dont l'exécution est choquante aux oreilles délicates par un défaut facile à corriger. Ce défaut est que le chantre se trouvant fort éloigné de certaines parties du temple, et le son parcourant assez lentement ces grands intervalles, sa voix se fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déjà changé de ton et commencé d'autres notes; ce qui devient d'autant plus choquant en certains points, que, ce son arrivant beaucoup plus tard encore d'une extrémité à l'autre que du milieu où est le chantre, la masse d'air qui remplit le temple se trouve partagée à la fois en divers sons fort discordans qui enjambent sans cesse les uns sur les autres, et choquent fortement une oreille exercée; défaut que l'orgue même ne fait qu'augmenter, parce qu'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le chantre, il ne donne le ton que d'une extrémité.

Or, le remède à cet inconvénient me paraît très-facile; car comme les rayons visuels se communiquent à l'instant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une vitesse incomparablement plus grande que celle avec laquelle le son se transmet du corps sonore à l'oreille, il suffit de substituer l'un à l'autre pour avoir dans toute l'étendue du temple un chant simultané et parfaitement d'accord. Il ne faut pour cela que placer le chantre, ou quelqu'un chargé de cette partie de sa fonction, de manière qu'il soit à la vue de tout le

monde, et qu'il se serve d'un bâton de mesure dont le mouvement s'aperçoive aisément de loin, tel, par exemple, qu'un rouleau de papier. Car alors, avec la précaution de prolonger assez la première note pour que l'intonation en soit partout entendue avant de continuer, tout le reste du chant marchera bien ensemble, et la discordance observée disparaîtra infailliblement. On pourrait même, au lieu d'un homme, employer un chronomètre dont le mouvement serait encore plus égal.

Il résulterait de là deux autres avantages : l'un, que, sans presque altérer le chant des psaumes, on pourra lui donner un peu de rhythme ou de quantité, et y observer du moins les longues et les brèves les plus sensibles; l'autre, que ce qu'il a de langueur et de monotonie pourra être relevé par une harmonie juste, mâle et majestueuse, en y ajoutant la basse et les parties selon la première intention de l'auteur, qui n'était pas un harmoniste à mépriser (*).

Voilà, monsieur, ce me semble, un usage im-

(*) Goudimel, un des plus célèbres musiciens du seizième siècle, né à Besançon vers 1520, et assassiné à Lyon en 1572, par suite de la journée de la Saint-Barthélemi. Ayant embrassé la réforme, il mit en chant à quatre parties les Psaumes de David, traduits en vers par de Bèze et Marot, et ces Psaumes se chantent encore dans tous les cantons de la Suisse protestante. Voyez la *Lettre à d'Alembert.*

portant de l'*arsis* et *thesis*, et du nombre. Mais je n'en puis dire davantage, et le papier me manque plutôt que l'envie de m'entretenir avec vous. Bonjour, monsieur : je vous embrasse avec respect et de tout mon cœur.

LETTRE

A M. BALLIÈRE.

Motiers, le 28 janvier 1765.

DEUX envois de M. Duchesne, qui ont demeuré très-long-temps en route, m'ont apporté, monsieur, l'un votre lettre, et l'autre votre livre (*). Voilà ce qui m'a fait retarder si long-temps à vous remercier de l'une et de l'autre. Que ne donnerais-je pas pour avoir pu consulter votre ouvrage ou vos lumières il y a dix ou douze ans, lorsque je travaillais à rassembler les articles mal digérés que j'avais faits pour l'Encyclopédie! Aujourd'hui que cette collection est achevée, et que tout ce qui s'y rapporte est entièrement effacé de mon esprit, il n'est plus temps de reprendre cette longue et ennuyeuse besogne, malgré les erreurs et les fautes dont elle fourmille. J'ai pourtant le plaisir de sentir quelquefois que j'étais, pour ainsi dire, à la piste de vos découvertes, et qu'avec un peu plus d'étude et de méditation j'aurais pu peut-être en atteindre quelques-unes. Car, par

(*) Un exemplaire de la *Théorie de la Musique*. (Paris, 1764, in-4°.) — *Ballière de Laisemont*, vice-directeur de l'Académie de Rouen, cultiva la musique, les lettres, la chimie, et mourut en 1804. Il a fait plusieurs opéras-comiques, représentés tant à Rouen qu'à Paris.

exemple, j'ai très-bien vu que l'expérience qui sert de principe à M. Rameau n'est qu'une partie de celles des aliquotes, et que c'est de cette dernière, prise dans sa totalité, qu'il faut déduire le système de notre harmonie; mais je n'ai eu du reste que des demi-lueurs qui n'ont fait que m'égarer. Il est trop tard pour revenir maintenant sur mes pas, et il faut que mon ouvrage reste avec toutes ses fautes, ou qu'il soit refondu dans une seconde édition par une meilleure main. Plût à Dieu, monsieur, que cette main fût la vôtre! Vous trouveriez peut-être assez de bonnes recherches toutes faites pour vous épargner le travail du manœuvre, et vous laisser seulement celui de l'architecte et du théoricien.

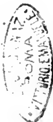
Recevez, monsieur, je vous supplie, mes très-humbles salutations.

LETTRE

A M. DE LALANDE.

Mars 1768.

Vous n'êtes pas, monsieur, de ceux qui s'amusent à rendre aux infortunés des honneurs ironiques, et qui couronnent la victime qu'ils veulent sacrifier. Ainsi, tout ce que je conclus des louanges dont il vous plaît de m'accabler dans la lettre que vous m'avez fait la faveur de m'écrire, est que la générosité vous entraîne à outrer le respect que l'on doit à l'adversité. J'attribue à un sentiment aussi louable le compte avantageux que vous avez bien voulu rendre de mon Dictionnaire, et votre extrait me paraît fait avec beaucoup d'esprit, de méthode et d'art. Si cependant vous eussiez choisi moins scrupuleusement les endroits où la musique française est le plus maltraitée, je ne sais si cette réserve eût été nuisible à la chose, mais je crois qu'elle eût été favorable à l'auteur. J'aurais bien aussi quelquefois désiré un autre choix des articles que vous avez pris la peine d'extraire, quelques-uns de ces articles n'étant que de remplissage, d'autres extraits ou compilés de quelques auteurs, tandis que la plupart des articles importans m'appartiennent uniquement, et sont meilleurs en eux-mêmes, tels que *Accent*, *Con-*



sonnance, *Dissonance*, *Expression*, *Goût*, *Harmonie*, *Intervalle*, *Licence*, *Opéra*, *Son*, *Tempérament*, *Unité de mélodie*, *Voix*, etc., et surtout l'article *Enharmonique*, dans lequel j'ose croire que ce genre difficile, et jusqu'à présent très-mal entendu, est mieux expliqué que dans aucun livre. Pardon, monsieur, de la liberté avec laquelle j'ose vous dire ma pensée; je la soumets avec une pleine confiance à votre décision, qui n'exige pas de vous une nouvelle peine, puisque vous avez été appelé à lire le livre entier, ennui dont je vous fais à la fois mes remercîmens et mes excuses.

Je me souviens, monsieur, avec plaisir et reconnaissance, de la visite dont vous m'honorâtes à Montmorency, et du désir qu'elle me laissa de jouir quelquefois du même avantage. Je compte parmi les malheurs de ma vie celui de ne pouvoir cultiver une si bonne connaissance, et mériter peut-être un jour de votre part moins d'éloges et plus de bontés.

TABLE

DES PIÈCES CONTENUES DANS CE VOLUME.

FIN DE LA TABLE.



